

מירי ורון

בערוב היום

עיון ביצירות מאוחרות

מירי ורון

בערוב היום

מירי ורון

בערוב היום

עיון ביצירות מאוחרות



הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון
אשל, האגודה לתכנון ולפיתוח שירותים למען הזקן בישראל

Miri Varon

When the Sun Goes Down

הפקה והפצה: מוסד ביאליק - ירושלים
ח"ד 92 ירושלים

מסח"ב 4-750-342-965-ISBN

© כל הזכויות שמורות להוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
ול"אשל", האגודה לחכנון ולפיתוח שירותים למען הזקן בישראל, נוסדה
על-ידי ג'וינט מלב"ן ונחמכת על-ידי ג'וינט ישראל וממשלת ישראל
באר שבע חשס"א



© All Rights Reserved to Ben Gurion University of the Negev Press
Beer-Sheva 2000
and JDC-ESHEL, The Association for the Planning & Development
Of Services for the Aged in Israel

עריכה: איילה ביכר
סדר ועימוד ממוחשב: ספי עיצוב גרפי, כאר שבע
הבאה לדפוס והוצאה לאור: דניאל סיון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
טוביה מנדלסון, אשל

Printed in Israel

מוקדש לאמי, חסיה רבינוביץ
ילירת 1911
חברה נאמנה ב"נער בורוכוב"
עד היום הזה.

הקדמה

האם יש קשר בין גיל לבין יצירתיות? האם היצירתיות היא נחלתם של צעירים בלבד? האם ככל שהאדם הולך ומזדקן הולך ופוחת כושר היצירה שלו? או שמא אין הדבר כך ואין קשר בין יצירתיות לבין גיל ויכולת היצירה איננה פוחתת עם הגיל?

בחברה מקובלת בדרך כלל הגישה הסטריאוטיפית הרואה בהזדקנות תהליך המבטא ירידה כללית של האדם בנושא הכושר הגופני והאינטלקטואלי. הרוכ איננו מאמין ביכולתו של האדם המבוגר להיות יצירתי. מקובל לחשוב שיצירתיות היא נחלתם של צעירים ואין לצפות מזקנים שיהיו יצירתיים. גם כאשר זקנים עוסקים ביצירה, יהא זה בתחום הציור, המוסיקה, או הספרות, החברה מתייחסת לכך בסלחנות, ורואה בכך תופעה חריגה ובלתי שגרתית.

גישה סטריאוטיפית זו ליוצרים וליצירות בגיל המבוגר מתחברת לסטיגמה הכללית של החברה כלפי הזקן הרואה בו בדרך כלל אדם תלוי בעזרת הזולת הזוכה לסיוע ולתמיכה מהחברה. קשה לצעירים לראות כאדם הזקן את הדמות של מי שממשיך ליצור ולתרום מכושרו ויכולתו למען החברה.

מול גישה סטריאוטיפית זו ניתן להציג גישה הפוכה האומרת שכושרו האינטלקטואלי של האמן, הסופר והמוסיקאי, הולך ומשתבח עם הזמן. היוצר המבוגר הולך וצובר ידע ונסיון, יצירתו בעלת עמקות גדולה יותר המבוססת על כשלות ובגרות שאדם מגיע אליהם בגיל מבוגר. היוצר המבוגר משתחרר מטרדות היומיום ומתפנה במלוא עצמתו האינטלקטואלית להתמסרות למעשה היצירה.

הספר "כערוב היום" הוא מחקר מעמיק העוסק בכתיבה ספרותית בגיל המאוחר, ביצירותיהם של סופרים מפורסמים בשנות חייהם המאוחרות, בהשפעה של תהליכי ההתבגרות וההזדקנות על תפיסות עולמם ויצירתם של סופרים ומשוררים חשובים אלה. הספר זורק אור חדש ומקורי על כמה מנכסי צאן ברזל של הספרות העברית, ומאפשר קריאה אחרת שלהם. יתר על כן: הספר נותן תשובה ניצחת לבעלי הסטריאוטיפ השלילי ומוכיח את הערך האמנותי האובייקטיבי של היצירות הספרותיות של סופרים ומשוררים כמו חיים נחמן ביאליק, אסתר ראב, ס. יזהר ואחרים.

הספר מראה כיצד יצירה ספרותית מכשילה עם השנים, מועשרת בחוויות וניסיון החיים של מחברה, מעמיקה ונעשית איכותית יותר ודב מימדית יותר. ספר זה, בנוסף לתרומתו החשובה לביקורת הספרות העברית ולקריאה בה, מצטרף לדוגמאות נוספות של יצירות ויוצרים בגיל המבוגר. כחשיפתם של היצירות והיוצרים המבוגרים לקהל הרחב יש תרומה חשובה לשינוי הדימוי הרווח בחברה ולהצגת הזקנה כתקופת חיים המהווה המשך לחיים מלאים ופוריים.

ר"ר יצחק בריק

מנכ"ל אשל

תוכן העניינים

1	בין "סוף העולם" ל"אלף לילה ולילה"
3	מבוא: מבט שני על היצירה המאוחרת
6	רודולף ארנהיים וסגנון הגיל המאוחר
7	סימון דה בוכואר - אמנים בזקנתם: על ויקטור הוגו, מיכלאנג'לו וג'וזפה ורדי
10	ליאון אידל - האמנות המאוחרת כגאולה
15	סגנון הגיל המאוחר
16	על שלושה מצבים בחיים היצירתיים
20	מודל "סגנון הגיל המאוחר" (Old Age Style)
22	ח"נ ביאליק, ש"י עגנון וא' חלפי - יצירות מאוחרות
39	אסתר ראב - שירה, פרקי יומן ופרחה בערוב היום
75	ס' יזהר - בין ראשית לאחרית - התחברות כקצוות
85	ס' יזהר - "מקדמות" כיצירה מאוחרת
133	מעבר לגבולות הז'אנר
137	נספח
143	הערות ומראי מקום
168	מקורות

בין "סוף העולם" ל"אלף לילה ולילה"

כל סיפוריה של אמי מסתיימים באחת משתי הכרזות, מלוות בניע ראש המסרב להאמין: "זה הרי אלף לילה ולילה", היא אומרת, או "סוף העולם!". כך היא מוחה על העולם ותעתועיו. ועל כך היא מוסיפה הסבר: "איך שהיא קמה ועוזבת ילדים קטנים! זה הרי אלף לילה ולילה, מזה לא שמעו בזמני". זה הרי סוף העולם!". במקרה זה זוכה אותו הסיפור לשתי הכותרות גם יחד: זו המבטיחה את המשכיות החיים כל זמן שידוכר בהם, וזו המסיימת אותם ומכריזה על קץ הסיפור. אין ספק, אמי מאמינה שכל זמן שתִּדְכֵּר ירחק מלאך המוות, "יצא לעיצומים", בפיה וישכח על קיומה. היא חושבת שהדיבור יכול להרחיק את הקץ. השקט הוא המוות והשתיקה היא חטא. מצד אחר, היא מתכוננת לרגע הקץ, שבו ההרמש עלול לקצור את היום באִבְחָה אכזרית. ממרחק שמונים ושבע שנותיה היא מממשת את הפרדוקס הנצחי של מלהמה כמוות בעזרת המילים, לצד התכוננות מבוהלת לפגישה עמו. מתוך אמונה פנימית עמוקה היא משיכנעת שהדיבור מגונן עליה ממש כשם שגונן על שחרזדה. עכשיו, מן הטווח הכמעט מוחלט של ימיה, היא יודעת לחיות בנוכחות הפרדוקס הנצחי הזה: כל עוד אני מספר משמע אני חי; אבל באותה השפה שבה אני מדבר - אני יודע לספר שזהו סוף העולם. כלומר: עמדי ימות עולם.

הצורך לספר את הסיפור שלנו לפני שלא יהיה מי שירע את פרטיו מלווה כל אדם מבוגר. אם במשך חייו הוא מבטא את עצמו ביצירה אמנותית, ינסה לספר כאמצעותה את סיפורו. אמנים רבים יאמרו בערוך יומם את כל מה שחשכו ואצרו בתוכם מתוך תחושה שעתותיהם בידם. קרובתנו, רחל, כאבה כל חייה את כאב עקרותה. היא אספה חוטי ברזל ופיסות רשת מכורכמות ובנתה מהם בני כנף דרוכים מוכנים להמריא. בחצרה צמחו כפינת הרשא ומתחת לעצים עשרות ציפורים ארוכות צוואר, הסידות כבשעת דאייתן, שמנות, רוות, נטולות רגליים, פרושות כנף. אחרי שיצקה אותן בכטון צבעה אותן בצבעים עזים והניחה אותן במקומן זו אצל זו עד שכבשו את החצר בפיות פעורים כבצעקה. היו אלה הבנות שמעולם לא היו לה. השנים עברו והגורל עשה עמה חסד: עיניה כהו והיא לא ראתה את ביתה מתפורר ואת עשרות בנותיה הרוסות, הרשת פורצת החרצה והטיח מתקלף. עד ימיה האחרונים, עד שהתעקמו פרקי ידיה ליפפה רוחל את רשתות הברזל ולא חדלה לברוא ציפורים, להחליק את כנפיהן, לצבוע את מקורן באדום ולנשוף לתוכן את רוחה.

בן תשעים ושש היה אלפרד ברוך כאשר עצם את עיניו, הניח את מכחולו ונדם. כמו מיכלאנג'לו המצייר את הקפלה הסיסטינית שכב גם הוא על גבו, הבד מתוח מעל ראשו

והוא מצייר את סדרת ציוריו האחרונה הנקראת "ים ושמים". הציורים הם וריאציות חוזרות על אותו הנושא בשתור-לבן. אלפרד ברן מעולם לא קרא לעצמו "צייר". הוא תפס את עצמו מצייר מעמקי הייאוש כאשר איבד בשנות התמישים לחייו את אשתו האהובה. אותה עת התחיל לצייר ולא חדל עד יומו האחרון, בשלהי שנות התשעים של חייו. סדרת התמונות האחרונה הביאה אותו אל המקור, אל התשתית הזורמת של ראשית הקיום וכאילו השיבה אותו אל הראשית והתחילה את הסיפור מהתחלה...

הצייר ראובן רובין התמודד לא פעם כמהלך חייו עם סיפור יעקב והמלאך. המאבק על הזהות, השיבה אל עצמן ואל מקומן העסיקה אותו מאוד. כחיתוכי העץ שלו, הנושאים את הכותרת יעקב והמלאך נאמנה היצירה למקור התנ"כי: יעקב שרה עם המלאך ויוכל לו. רק בציורו האחרון, העומד על כן הציור בביתו שכתל-אביב, פרושות כנפי המלאך וממלאות את החלל, ויעקב, שפניו פני הצייר, מועד אחרנית, קטן, מובס ומידו נשמט המכחול. האמירה נשקפת מן הבר: אני נותן את עצמי כידוך, אני מוותר. שרית עמי ותוכל... צייר שמכחולו נשמט מידו עומד חסר אינים אל מול הסוף. שחרודה שלו חדלה לספר את סיפורי "אלף לילה ולילה", וזהו אמנם "סוף העולם". אבל גם כמאבק הזה יצאה רוח האדם על העליונה: הרי הציור נשאר על כנו. ראובן האיש איננו עוד, אבל רוח הלחימה שלו, יכולת היצירה שלו ומאבקו בזמן נשארו על הכן.

היוצרים שספר זה יעסוק בהם הגיעו לגיל מופלג ויצרו כתקופת זקנתם בהתלהבות גדולה, ולא פעם דווקא יצירותיהם המאוחרות הן אלו שזכו לתהילה, תהודה והתקבלות. על כך אמר תומאס מאן בהתייחסו לרומן "אפי בריסט", שנכתב כאחרית ימיו של תיאודור פונטאנה: "פונטאנה הרי נולד כרי להיות פונטאנה הזקן... ששת העשורים הראשונים של חייו היו, כמעט במודע, רק הכנה לקראת שני העשורים האחרונים. רק בספרו האחרון הוא מוקק אט אט את הניסיון המצטבר על מנת שיגיע לאותה בשלות זקנים ספקנית, מפוכחת וטובת עין" (על-פי ההקדמה לספר "אפי בריסט" מאת נילי מירסקי).

במבט ראשון נוטים להתכונן בסלחנות כיצירות מאוחרות וממעיטים את הציפיות מהן. זהו ספר על מבט שני ביצירה המאוחרת, מתוך אמונה שדווקא היא זו שנוגעת בגרעין הפואטי של רוח היוצר, ומשקפת לא פעם את אחורי הקלעים של נשמתו, אשר הוטרפו על-ידי ההצגה המתמשכת של החיים.

מברא: מבט שני על היצירה המאוחרת

במפגש עם אמנות מאוחרת, כלומר זו שנוצרה בגיל מאוחר בחיי אדם, מתקיים מעין מעגל לא הוגן: המוסכמה החברתית, הקושרת היחלשות פיסית עם היחלשות רוחנית, מגייסת למפגש זה שיפוטיות סלחנית, אשר קושרת חולשה אמנותית לגיל ולאכרן הריכות. נימת הסלחנות הזו, שיש בה "הכנה" מסוכנת ומעליבה, הוצצת בין המבקר או הקורא לבין היצירה. עד לשנים האחרונות לא הייתה התייחסות לגיל במחקר הספרותי, להוציא את הספרות המתייחסת לנעורי היוצר ולניצני היצירה המדומזים בהם. קיימת התייחסות למאפיינים אתניים, למעמד, למיניות הכותב, אך לא למרכיב הגיל, שהוא ללא ספק מרכיב יסודי בטבע האדם. העיסוק הגובר והולך במדעי הזקנה פותח ערוץ מחקרי חדש יחסית, שעניינו הקשר בין גילו המבוגר של האדם לבין יצירתו.

במחקרים העוסקים בקשר שבין אמנות לגיל נמצאו כמה מרכיבים אשר מופיעים תחת הכותרת: "סגנון הגיל המאוחר". בכל יצירה מאוחרת, ללא קשר לז'אנר שלה, קיים הסיכוי לאתר מרכיבים אלה. עצם העיסוק ביצירות המאוחרות נובע מתפיסה הרואה ביצירה המאוחרת את גולת הכותרת של יצירת האמן במוכן של צוואה פואטית שהוא רואה את עצמו משאיר בעולם הזה. לא פעם דווקא היצירה המאוחרת היא המשמעותית ביותר בחיי האמן.

עיון ביצירתם המאוחרת של יוצרים כמגוון רחב של אמנויות, מעלה דוגמאות רבות של יוצרים, המפריכים את המוסכמה החברתית הכורכת גיל עם התמעטות כוחות היצירה. יוצרים אלה יצרו כערוכ ימיהם יצירות ראויות להערכה, אשר בפרספקטיבה היסטורית נחשבו לטובות שביצירות האמן. מציאות זו מזהירה אותנו מפני האפשרות שאנחנו, כבני תרבות המאה העשרים, איננו מצליחים בעצם לקרוא את שפת רוחו של הגיל המאוחר, וכתוצאה מכך אנו עלולים להיות אדישים ליצירה כ"שפה" הזו. יש לנו נטייה להטיל תווית של שכחה וסניליות על כל מה שקשור בגיל הזה, בניגוד לתרבויות קודמות לעידן שלנו, אשר קשרו זקנה עם חכמה ויתרון רוחני.¹

מחקרים שנערכו במאה הזו מאמצים דעה חיובית על היצירה המאוחרת, ותובעים מן הקורא ומכל צרכן אמנות להאזין ברצינות ובשקדנות לתנועת הנפש האישית של היוצר המזדקן. על-מנת לקרב את היצירה המאוחרת אל לב הנמען וכדי לעמוד על ייחודיותה, צריך לבוא שינוי בפרספקטיבה ובמיקוד המתייחסים אליה. עד כה לא נמצאה בידי המבקרים תאוריה מוצקה המתייחסת להתפתחות היצירתיות לאורך חייו של היוצר. בכך נעשתה עוולה למי שחיי היצירה שלו התארכו עד זקנה ושיבה.

"הפסיכולוגיה והגרונטולוגיה, הנוגעות לטווח החיים, לא מצליחות לחשוף את המעמקים שבין הקמטים", אומר כהן-שלו בהקדמה לספרו בכתובים שני עולמות בעת ובעונה אחת, העוסק כאמנים בשנותיהם האחרונות: "הן בוחרות בדרך הבטוחה, אם כי דלה, של מנייתם"².

גישה זו, המלווה את מרכיב הגישות הביקורתיות במאה העשרים, נשענת על התפיסה, שיכולת יצירתית באה לידי ביטוי בחסינותם ובכוחם של הנעורים והבגרות המוקדמת. גישה מנוגדת בעליל, טוען כהן-שלו, מספקת רשימת יוצרים שהגיעו לגיל גבוה תוך מימוש יצירתיותם עד ליומם האחרון.³

בספרו *The Crown of Life* אומר H. Munsterberg⁴, כי להערכתו נקודת המפנה בחיי אדם מתחוללת בערך בגיל שישים, סמוך לפרישתו ממעגל העבודה. שלב חדש מתחיל אז בחייו וזאת ככמה מובנים - הפסיכולוגי, הביולוגי והחברתי כאחד. הוא מוכיח כי היצירות הנוצרות בתקופה זו עשויות להיות את השיא, את גולת הכותרת בבחינה טרנספקטיבית של עבודת האמן. החופש האבסולוטי, השחרור ממחויבות לאופנה או לזרם אמנותי מאפשרים לאמן למצוא את האמת שלו.

בקובץ המאמרים הערכני *Aging & Gender in Literature* נעשה ניסיון לשקף את המורכבות המאפיינת את הגיל המאוחר. על-פי חלק מן המאמרים, בגיל זה מבחינים כרוזמנית בייאוש ובשמחה כלתי צפויה. צירוף ניגודים הוא מאפיין החחר על עצמו אצל כמה מבקרים, התולים בגיל מאוחר תפיסה אכסורדית ואמביוולנטית של המציאות.⁵

אחת החוקרות המפרסמות בקובץ זה, M. Gullet⁶, בוחנת את מכלול הנושאים הקשורים לזקנה בתחומי הרפואה, עיתונאות, מקורות מחקריים וספרותיים, בין השנים 1910-1935. היא טוענת, שהגישות לגיל המבוגר שונות מאזור לאזור, ונטועות בתוך תכניות היסטוריות. היא מציעה בסופו של דבר, לאמץ את ההתכוננות הפרדוקסלית על שאלת היצירתיות בגיל זה: למרות ההתמעטות והירידה של מרכיבים חיוניים בתקופת הזקנה, יש בה גם מרכיבים אופטימיים משכנעים, הבאים לידי ביטוי בשימור היצירתיות. בעקבות מחקר זה מציעה A. M. Wyatt-Brown⁷, שלושה מודלים של כתיבה מאוחרת:

1. מודל ההמשכיות, המתבטא בדבקות כמעשה היצירה גם נוכח ירידה גופנית (ראה הפרקים בספר זה, העוסקים בכריקת המודל ביצירתם המאוחרת של ביאליק, עגנון וחלפי, ובשיירי הזקנה של אסתר ראב).
2. מודל ההתחיות כחיים מאוחרים, המתבטא בחזרה אל הילרות לא כשחזור ביוגרפי-ממארי בלבד, אלא כמקור לחוויית בראשית ולחיים משמעותיים בהווה.
3. מודל הפוליטיות הבלתי צפויה בגיל הזקנה, המכוון למעשה ה"תיקון", האמירה החברתית המאוחרת המשמשת סיכום לפנורמה חברתית קבוצתית שלחוכה צמת האמן, כשבסוף חייו הוא אומר עליה את האמת הפנימית, המכלילה שלו (ראה גרשון

שקד, הלל וייס, יוחאי אופנהיימר ואורציון ברתנא כביקורתם על "מקדמות" של ס' יזהר).⁸

מן ההתכוננות ביצירה המאוחרת מסתבר, כי על אף החרדה התרבותית של כל בן אנוש מאנומיה, מוות והתפוררות, רוב הסופרים והמשוררים מתעמתים עם הירידה ההולכת וקדחה מתוך תערוכת של הומור וזעף ואומץ לב. הכתיבה בתקופת חייהם המאוחרת, "שירת הברבור" שלהם, מוכיחה כי אפילו האיים של מוות אימננטי יכול לתת השראה ולהמריץ יצירתיות מחודשת. לגבי רבים, דווקא בתקופה זו מסתמנת התחלה חדשה: מעין ניסיון נחרץ ליצור מחדש את הזהות שלהם לשארית החיים.⁹

H. Cixous¹⁰ טוענת כי העריפה את תיאור הרגע או היום האחרון כחיי היוצר על פני הגדרת מאפייני היצירה המאוחרת או בניית הכללה ספרותית. היא ראתה בעיני רוחה את האיש העומד בפני הסוף ונושא את צוואתו הפואטית. לדבריה, הייתה מסוגלת "לחלום" את תחושת הכותב ממש ביומו האחרון:

תמיד חלמתי על הטקסט האחרון של יוצר גדול. טקסט שנכתב בכוחותי האחרונים, כנשימת אפו האחרונה. ביום האחרון לפני מותו יושב הסופר בפאת כדור הארץ, רגליו נעות באוויר האין-סופי, והוא נושא מכתו לכוכבים. מחר יהיה הסופר כוכב נוסף ביניהם - מולקולה בתוך כל המולקולות האחרות. היום האחרון הוא יום יפה לאלה שיוודעים לחיות אותו.

זהו אחד הימים היפים בחיי אדם. ביום המסוים הזה, או עליי לומר בימים האחרונים הללו, אדם רואה את העולם בעיניו של הכורא. הוא הולך להיות סוף סוף חלק מהסוד, מהמיסטיקה העולמית. בישבו על קצה העולם, הסופר הוא כרגע "אף אחר". לפני שהשקט האין-סופי משתלט על פיו, הוא יפיק את המשפטים העמוקים ביותר, הנמצאים בקרקעית נשמתו. יהיו אלה משפטי פְּרָדָה מן העולם; לא קינה תהיה בהם, אלא הארה, היוודעות ותוכנה. כמה יפים אתם, הו החיים. זה מה שייאמר בהם (שם, עמ' 204-205).

השקפה זו נשמעת רומנטית ופיוטית, אבל היא מבטאת גם קונצפציה מסוימת, שעל-פיה מי שיוודע לחיות את החיים, אינו נשאר כלוא בזווית הראייה של בן אנוש. ברגעיו האחרונים הוא מתכוון במציאות בעיניו של הכורא. "תהילת הנצח" שאולי ליוותה אותו, או "הלהט המפואר", כפי שביטא זאת ויקטור הוגו,¹¹ אינם משמעותיים יותר כרגע זה. הוא נשאר בסופו של דבר "אף אחר" כדבריה, או "כל אדם", כסגנון המחזאות של ימי הביניים. רק אז, לרעתה, מגיעה ההארה האמתית, ההיוודעות העמוקה ביותר.

כגיל שבעים, אמר הבימאי היפאני Akiro Kurosawa: "אני מרגיש, שכל שאני מזדקן, אני רגוע יותר ונע כיתר אטיות. זה מתבטא למעשה בטכניקה הקולנועית שלי. אני מציב את המצלמה, נעמד מאחוריה ומביט על ההתרחשויות הזורמות לפניי".¹²

ההתייכרות הפסיכית של האמן, הנותן את הכוונה למצלמה הקולטת, בערו ממעט את מעורבותו כמתרחש כמו גם ההתכוונות שלו בנעשה, אינם מכטאים כניעה - אלא הכרה בקוצר יכולתו לשלוט בהתרחשויות. גדולתו כשלב זה היא העמידה נוכח המציאות מתוך תחושת זמן אין-סופי - הוא "נע ביתר אטיות", לדבריו, ולא מונע על-ידי צורך להגיע למקום אחר.

הצייר היפאני Katsushika Hokusai (1760-1849) חי חיים ארוכים ופרודוקטיביים. הוא צייר שלושת אלפים ציורים. כהביטו לאחר, תוך בחינת הקריירה האישית שלו, אמר:

הייתי מאוהב בציור מאז שנעשיתי ער לקיומו - בגיל שש. ציירתי כמה תמונות שלדעתי היו בעלות ערך בהיותי בן חמישים. אבל כיום, כל דבר שעשיתי לפני גיל שבעים לא נראה לי בעל משמעות או בעל ערך אמנותי כלשהו. רק בגיל שבעים ושלוש תפסתי סוף סוף את ההיכטים השונים של הטבע: ציפורים, דגים, חרקים, עצים, עשב - הכול.

כשהייתי בן שמונים התפתחתי הלאה, ורק בגיל תשעים אשלוט, אולי, בסוד האמנות... בהגיעי לגיל מאה תהיה עבודתי מוזכרת, אבל היא תשיג את ייחודה כגולת הכותרת של חיי רק כשאגיע לגיל מאה ועשר. רק אז כל נקודה שאצייר תהיה מושרית וחרורה בחיים עצמם.¹³

על כך אמר הנריק איבסן בסוף ימיו: "קהל צפוף נמצא כעת במקום שאני הייתי כאשר כתבתי את 'בית הבוכות', אבל אני אינני שם עוד."¹⁴

ורולף ארנהיים וסגנון הגיל המאוחר

המחקר רב ההשפעה ביותר בנושא סגנון הגיל המאוחר נעשה בידי R. Arnhem,¹⁵ הנחשב לאבי הפסיכולוגיה של האמנויות. הוא עוסק בין היתר בנושא המוטיבציה של האמן במהלך חייו, ובעניין אופיו של "הסגנון המאוחר". לטענתו, מקובל לחשוב שאנשים מגיעים לגולת הכותרת של יצירתם כאמצע החיים, ומאז ואילך הם נמצאים בתהליך של התמעטות וירידה. ארנהיים מחזיק בעמדה הפוכה: הוא מצביע על כך שאמנים רבים, ביניהם רמברנדט, סיצ'יאן ומונה, השיגו רק בגיל מאוחר את הישגיהם החשובים ביותר, כתוצאה מהתפתחות תוכנה מאוחרת של חיהם ושל העולם הסובב אותם. הם לא היו יכולים לכצע בנעוריהם את מה שהשלימו בחייהם המאוחרים, טוען ארנהיים, כי לא זכו או ליתרון הכנרות והחכמה הנלוות לזיקנה. על-פי ארנהיים, על

סמך השוואה בין ציורים שנעשו באמצע חייהם ובסופם, רק כשנה לפני מותם הגיעו במכרזט וטיציאן למימוש מלא ובגוד של יכולתם.

ביצירתם המאוחרת חלה הצטמצמות בפעולה ובתיאור פרטני של הדמויות, אבל בתמורה התעצם המסר האיראי, האמירה הרואה בכל הדמויות תבנית עתידית כוללנית. הציור הופך לסמל, כשנקודת הכובד היא האמירה הכללית ולא חיקוי הפעולה הראליסטית.

עבודות של גיל מאוחר, אם מדובר במוסיקה, ציור או ספרות, משיגות את כוחן, כי בעת ובעונה אחת הן שירת הברבור - ושיר תהילה לחיים.

לדעת ארנהיים, ההתכנסות וההתבוננות פנימה האופייניות לגיל זה, יחד עם ההתעלמות מן הקונקרטי, עשויות להוביל למה שאפשר לקרוא "חכמה": התעצמות העומקים האיראיים והתבונה השלמה. עם זאת, אי אפשר להתעלם מכך, שגיל מאוחר אינו מבטיח חכמה... יוצרים מכוגרים רבים חוזרים וממחזרים חומרים מתוך רצון פתטי להישאר צעירים. יוצרים שפיתחו סגנון מאוחר מקבלים את גילם המאוחר מתוך השלמה. קבלה זו היא תנאי הכרחי לחכמה ולעומק. "כאשר בן אדם נאלץ ללכת לאט, מוטב שיהיה מודע לתענוג שבהליכה אטית"¹⁶.

בניגוד לציפייה ליציבות ומיסוד אצל אמנים מוזקנים רבים, דווקא אז הם משנים כיוון מן הסגנון ומן המוסכמות שאפיינו אותם במהלך דרכם. כאשר מתעלמים מן הממד ההתפתחותי הפנימי, עלול הפוטנציאל של הגיל המאוחר להישאר בלתי מוזהה ובלתי מוכר. אם עוקבים אחרי המהלך ההתפתחותי ניתן להאזין לקולה האמתי של היצירה המאוחרת.

סימון דה בובואר - אמנים בזקנתם: על ויקטור הוגו, מיכלאנג'לו וג'וזפה ורדי

עיון מדויק בשינויי הכיוון הללו בפרט, ובעבודות מאוחרות בכלל, ניתן למצוא בספרה של סימון דה בובואר, *The Coming Of Age*.¹⁷ שם היא מרגימה את הקשר שבין זקנה ויצירה באמצעות מעקב אחרי משרע חייהם של כמה יוצרים, ועיון מעמיק בשלב האחרון של חייהם. לדעתה, קורה שהזקנה הופכת להיות "גולת הכותרת של החיים".

ויקטור הוגו (1802-1885), למשל, כנה ברמותו של ז'אן ואלו'אן חלק ממה שצפה שעתידי לקרות לו לכשיתכבד. והוא אמנם צדק. באחרית ימיו היה הוגו מלא חיים וחיוניות, כוח היצירה לא עזבו, אבל בסתר, בשיר שהצפין ב-1879, כשש שנים לפני מותו כשיבה טובה, כתב:

להודקן - אתה זו מן החצובה אל שולחן הכתיבה...
היה שלום להט מפואר והדרור, היי שלום מלחמה מסיתה ומפתה.
הכול עבר.

אתה הופך להיות בורגני, לוקח קוטג' עם מרפסת
על שפת התהום.

(תרגום - מ"ו)

הפרדה בשיר לוכדת כשורה אחת את הלהט, ההשראה ההרורה, עם הקושי, הפיתוי
שבמאבקים הבלתי פוסקים של החיים. לעת זקנה "הכול עבר", ומה שנותר היא האירוניה
הדקה, המרירה, של מי שמכיט על תענוגות החיים המקובלים כעל תחנת המעבר
האחרונה אל התהום.

במכתב מאותה שנה כתב: "אני יודע בכירור שאני לא מזדקן, אלא נעשה גדול
בשנים, וזה מה שמספר לי על התקרבותו של המוות. איזו הגנה טובה לנפשי! גופי הולך
ונחבל, הולך ומתמעט, מחשבתי מתכסית שעוה"¹⁸. למרבית האירוניה כתב הוגו כאותן
שנים שני ספרים מצליחים: *L'homme qui Rit* ו-*Les Travailleurs de la Mer*. הגיל לא
ייבש את דמיונו הרומנטי. הוא חזר לכתיבת מחזות עד גיל מופלג. בשיריו האחרונים,
לאחר שאיכד את אשתו ושני בניו, הוא משחק במילים ובתמונות בחופשיות מוחלטת
הרבה יותר מאשר אי פעם בעברו. תעוזתו הייתה מרשימה, ובכל זאת, ישנו משהו
מכני בוירטואוזיות של החרוזים. זוהי שירה צעירה, דואה, תוססת, אבל מסומנת
בנוכחותו של המוות.

רק בשלב הזה של חייו הוא מבטא את ההתקרבות אל הנצחי. בשירתו המאוחרת הוא
מגיע עד כדי זיהוי הטבע עם עצמו:

אלוהים הוא גרול המשוררים - המשורר הזקן - הוא אלוהים...

וכן -

חרוזי המרדמים, העשנים, המרים, הם הקיא של אלוהים על כלימתך...¹⁹

(תרגום - מ"ו)

הנטייה המאוחרת להתחברות מטפיסית כאה כאן לידי ביטוי פוטוריסטי ונועז. החופש
המוחלט, התיאור נטול המעצורים מבטאים את תחושת המשורר הזקן שאינו כפוף עוד
לשום חוק מוסרי או אסתטי.

כשוויקטור הוגו מתייחס אל העולם שברא בספריו, הוא רואה את עצמו באחריתו כבן
דמותו של הבורא. כמו היופי, גם הזקנה מקרבת את האדם אל הנצחי. אבל כמחשבתו
של הזקן הוא עצמו הופך להיות אלוה. אם האל הוא סבא זקן, חנון ורחום, אז ה"סבא"
הביולוגי יכול להיתפס כאל. אצל ויקטור הוגו המאוחר, הזקן, התחולל איחוד של

אנטיזה: הענק המגלומן, המאיים, המשפיע על אנשים למרוד - והאדם האדיב, האציל, הרך, המחפש קרבה אל הטבע ואל האל, הכותב מכתבים רגשיים לנכדיו. אמביוולנטיות זו היא אחד המרכיבים הטיפוסיים לכתיבה מאוחרת, כפי שיובהר בהמשך, בפרק על מרכיבי סגנון הגיל המאוחר, ושירתו המאוחרת של הוגו אכן מאשרת סברה זו.

שונה הוא מהלך חייו של מיכלאנג'לו (1475-1564). כל חייו היה האמן הדגול הזה ררוף באובססיה של המוות וסופיות האדם. עוד בנעוריו הופיע הנושא במכתביו ובפואמות שכתב. הוא דיבר שם על מותו המתקרב, התלונן על הזדקנותו ועל היותו נמנה עם המתים. כוקנתו ניסה להתייחס אל המוות כאל שליחות אשר תפתח בפני נשמתו את שערי גן-עדן. כאשר מת על פניו אורבינו, ידידו ועוזרו, אחרי עשרים חמש שנות קשר אמיץ ואהבה אפלטונית, הוא החל להתגעגע אל המוות בכל לבו ומאודו. נשללה ממנו לא רק נוכחותו של חבר, אלא גם התמיכה הבסיסית, העמוקה שזכה לה ממנו בגלל גילו המופלג (אורבינו היה צעיר ממנו בשנים). "מותו לימד אותי להשתוקק למוות, כשם שחייו לימדו אותי לחיות"²⁰. הוא חי עוד כשמונה שנים אחרי שכתב מכתב זה, וסופו היה אפל ונוגה.

כל חייו התייחס מיכלאנג'לו אל אמונתו כאל עבודת אלוהים. כסוף ימיו הרגיש שהאמונות לא הביאה לו ולא תביא לו גאולה - ועל כן חדל לתת לה מקום של כבוד בחייו. הוא חשב, שעדיף היה אילו הקריש את עצמו לעבודת האלוהים כדי להגביר את סיכויי הגאולה האישית שלו. בד בבד עם תחושת ספקנות זו המשיך ליצור, ובשנותיו האחרונות עבד ללא הרף; הוא חרט כשיש את הפייטה האהובה עליו ביותר, זו שההיסטוריה העריכה אותה בקנה מידה אמנותי כטובה ביותר מכל הוודסיות האחרות. כמעט חירש, מתייסר בכאבים הצליח האמן לעצב את צוואתו הפואטית. ב־1561, בהיותו בן שמונים ושש, לקה בהתקף לב. גם לאחר אירוע זה לא חלה ירידה באנרגיית היצירה שלו, אלא להפך. בערוב יומו חי מיכלאנג'לו כפרדוקס קשה, כשהוא מיטלטל בין הסתגרות ואכזבה לבין התעלות דתית ואמנותית, המתבטאת בגודש והתלהבות יצירתית. למרות שברובד הרציונלי שלו היה משוכנע, שאמנות וגסיסה אינם הולכים ביחד, למרות שהשתוקק להקריב את עצמו על מזבח התפילה והגאולה, ולמרות שהתלונן כסוף חייו על התמעטות וחולשה, הוא המשיך ליצור באינטנסיביות עד יומו האחרון.

כשהוסר הלוט מעל האנדרטה של ג'וזפה ורדי (1813-1901) בחזית הלה־סקאלה במילאנו אמר המלחין הדגול: "זה אומר שאני מזדקן...", למרות שנחשב ללא פחות מנכס לאומי באיטליה, למרות שאולמות האופרה סערו כתשראות, הוא היה זקן ממורמר, אומלל וקפריזי. "החיים נוצרים - ואחר־כך נמסים, על־פירוב ללא משמעות, ללא מטרה. אתה מגיע לגיל התשישות והמחלות, ואו... לעבור כל־כך קשה ואז למות?"²¹ עם כל זאת, בין השנים 1884 ו־1885, בהיותו בן שבעים ושלוש, עבד על האופרה

"אותלר". הוא ניצח בעצמו על החזרות ועל ההופעות. מכל העולם נקבצו וכאו צופים לחזות ביצירתו, והתגובה העיקרית עליה הייתה הרושם של מבוכה וכלכול בגין החדשנות וההעזה שהיו בה.

שלוש הדוגמאות הנ"ל מוכיחות, כי המאבק בין הכוחות היצירתיים לבין הכניעה להתמעטות ולחולשה הפיסית מסתיים אצל אמנים רבים בניצחון הכוח האמנותי על חולשת הגוף.²²

אם כן, הגיל המאוחר אינו בהכרח סופם של החיים, לפי השקפת בונואר. הוא אפילו אינו מייצג את האקראיות ההכרחית של הגוף. יצורים רבים נעלמים מן העולם מיד לאחר שהם מייצרים את המשכם, ואין בסוגם שום דוגמה של היחלשות או התבלות.

עם זאת, זוהי אמת אוניברסלית - אצל אנשים חלה התמעטות עם השנים, ותהליך זה אינו ניתן להכחשה. הוא מביא עמו שינוי באינטראקציה עם הסביבה, הפחתה ביכולות הרוחניות לצד ירידה גופנית. הזקנה מעורדת התנגדות ומחאה יותר מן המוות עצמו.

הפתרון היחיד שאינו הופך את הזקנה לפרודיה אומללה של חיינו הוא רדיפה אחרי סוד שיקנה משמעות לקיומנו: התמסרות ליחידים או לקבוצות, התמסרות לפוליטיקה או לחברה, ומעל לכל - עבודה יצירתית.²³

כל זמן שאדם נמצא כקשר עם הסביבה, במשא ומתן המתבטא ביצירה וכשאיפה להתייחסות, הוא אינו מסתגר ואינו מתמעט. זאת על-ידי אהבה, חברות, וגם תרעומת וחמלה.

ליאון אידל - האמנות המאוחרת כגאולה

כספרו *Portrait Of An Artist As An Old Man* טוען ליאון אידל,²⁴ כי ישנם אמנים, שהתעלו על עצמם בנקמתם, ויצירתם המאוחרת ממריאה לגבהים שלא היו מוכרים קודם, דווקא משום שהם רואים באמנות את גאולתם היחידה. "האמן כאיש זקן יודע, שהחיים לא יציעו לו שום הזדמנות טובה יותר. ההזדמנות היחידה העומדת לפניו היא האמנות. אמנותו היא גאולתו", אומר אידל. לאמנות, לדעתו, מנער חיים משל עצמה. ישנם יוצרים רבים שמתו כאבם והישגיהם הפכו נצחיים. ראמכו בתחום השירה, מוצארט בתחום המוסיקה, ואן גוך בתחום האמנות הפלסטית. האיכות אינה, אם כן, פונקציה של כמות השנים. יחד עם זאת, מתקיים קשר בין פריסת האמנות והתפתחותה לבין טווח חייו של האמן.

הפורטרט של האמן כאיש צעיר מדבר אלינו מתוך "הרעב לכאות, הסקרנות לעתיד להתרחש", כפי שהגדיר זאת הנרי ג'יימס.²⁵ ואילו הפורטרט של האמן כאיש זקן, הוא של האלון המושלם בלשונו של גיתה, עומד חזק ויפה, שתול בטכע, עם עכר מפותה

ומטופח.²⁶ הסערות הגדולות כבר מאחור, כאב הגדילה, ייטורי ההזדקנות כבר אינם משמשים מטרה וכתור שכאלה הם בעצם נוצחו.

הברק כמו הסבל הסתיימו בניצחון ובשלמות עצמית, אפילו אם לפעמים המציאות היא עוני ומחסור. הכיורגרים של אמנים צעירים נמצאים כיער של שתילים רכים, ואילו הכיורגרים של אמנים זקנים נמצאים בטריטוריה כהירה וברורה, בתוך יער בוגר ויפה. דבר אינו מושלם כמו הטבע. הוא לא סימטרי, הוא כוזבני, הוא מהווה משחק של אפשרויות. כך בדיוק נראית אמנות מאוחרת: היא מציעה שלל וריאציות, איננה סימטרית, זורמת ללא איפוק ומשטר, מתקרבת אל הפשוט, שהוא גם הטבעי והנכון.

אידל מדגים את גדולתה של היצירה המאוחרת כאמצעות בדיקת עבודותיהם המאוחרות של שלושה אמנים מפורסמים: לב טולסטוי (1828-1910), הנרי ג'יימס (1843-1916), וויליאם באטלר ייטס (1865-1939). הוא מנסה למצוא בשלושתם היבטים משותפים, המיוחסים לעובדת היותם בעלי ניסיון יצירתי רב שנים. הוא מנסה ללמוד מהם על הערכים והדרמות המלווים את טווח החיים ואת שלב ההזדקנות, ובעיקר מעסיקה אותו ההתייחסות אל היצירה כאל גאולה מאוחרת.

החיים נראו לטולסטוי בסוף ימיו כיורה רותחת, שהאדם צריך להיכנע ולצאת מהם כדי שהרתיחה תימשך. כוחו האמנותי לא נחלש עם זקנתו. הוא דבק בחיפושיו אחרי אמונה נוצרית מטהרת ובהר כפרימיטיביות כפתרון להתקרבות אל הגאולה. תוך כדי כך העכיר את חיי הנמצאים לידו בקיצוניותו ותובענותו. למרות שהאמין בסיגוף, לא עמד האריסטוקרט שבו כתביעה זו. הוא לא הצליח להיות קרוב. יציאתו את כיתו כגיל שמונים ושתיים הייתה מאוחרת מדי. למעשה היה זה סמל לעזיבת החיים והליכה עם המוות. ההשראה לא עזבה אותו עד ימיו האחרונים. היא הייתה מלווה בסירוב להתייחס אל החיים בהשלמה ובקבלת דין.

סיפור חייו של הנרי ג'יימס, לעומת זאת, מוכיח כי על אף התנאים השונים ישנו דמיון רב בין יוצרים שהגיעו לגיל מופלג. טולסטוי בא אל הספרות מתוך החיים, ואילו ג'יימס היה מנותק מהחיים, וראה בספרות את חזות הכול. הוא היה אמן בעל דמיון סוהף ועין מתבוננת, ועל כן יכול היה להרגיש את החיים בעוצמה גדולה ממי שנסחף לתוכם בגופו.

טולסטוי פחד מן החופש וגורר על עצמו חוקים סגפניים, בעוד שג'יימס חיפש את החופש האסתטי והתעלם ממה שעתידי לקרות לו. לפיכך טולסטוי קיבל את הזקנה כרעה שצפה אותה מראש וחרד מפניה, ואילו ג'יימס חווה משבר קשה כשהיה עליו להתמודד עמה כמעין הפתעה. שניהם, על אף השוני שצוין, הרגישו בוקנתם מרומים ובלתי מרדצים. על אף הצלחתם לא הרגישו סיפוק ונחמה.

כיצירתו המוקדמת עסק ג'יימס בנושאים חברתיים. הוא חי באופן אינטנסיבי, מתוח, כחייל נאמן כשירות החברה, העוסק בתיאור מאבקה. בזקנתו המאוחרת הפסיק להילחם

ולשאל שאלות על משמעות החיים. הוא לא נלחם ביצרים כמו טולסטוי, אלא קיבל אותם אל תוך מעגל חייו.

ההצהרה המשמעותית ביותר של הנרי ג'יימס כאמן מזדקן נמצאה במכתב שכתב כגיל שבעים אל הנרי אדאמס. הוא שלח אליו את האוטוביוגרפיה שלו וצירף את המילים הבאות:

אני עדיין נוכח בחיים האלה (אלה שאתה מתכחש לשמם "חיים"). יש לי תגובות רבות ככל האפשר והספר שאני שולח לך הוא הוכחה לכך. אני הנני מפלצת מזוהה, אני מניח. כלומר - אמן. כלומר - החלטיות עקשנית, רגישות שאינה מתעייפת לעולם. אלו הן תגובות שלי, זיכרונות של פעם, שאני משחק בהם, אך אינני מתענג עליהם עוד. מה שצריך להיעשות - נעשה. אני מאמין שאעשה זאת שוב - כי זהו ביטוי של חיים.²⁷

ההזדקנות, לדעתו, היא פעולת חיים ואין בה שום כניעה. היא מייצרת את החשיבה, ממריצה את הדמיון ומחפשת תשובות. כששכב על משכבו האחרון עמד על כך שהוא רוצה לכתוב עוד כמה חרוזים מהרהרים, וכשהיה כבר נטול הכרה, בשעותיו האחרונות, נעה ידו ברטט על הסדין כאילו עדיין כתב. הוא מת באמונה שלמה באמנות שלו, בכוחה וכיפוייה.²⁸ מבחינתו הייתה בה, וכנראה רק בה, גאולה שלמה. הוא עזב את העולם בעודו כותב שיר.

קורותיו של האיש בעל הגוונים הרבים, ויליאם באטלר ייטס, מציירות פודטרט ארכיטיפי של פריחה מאוחרת וכוח מאוחר, של כעס אדיר, אך נתון בשליטה. בסוף ימיו, בספר שיריו המפורסם "המגרל", כתב על זקנתו:

מה אעשה כאנסודריות הזו?

הו לב, הו לב מטורף, קריקטורה היא זו...

גיל מושפל, בזוי, קשור אליי, מוצמד

כמו זנב הכלב לבעליו.²⁹

(תרגום - מ"ז)

מעבר לאומללותו של טולסטוי ומעבר להשלמה האקטיבית של הנרי ג'יימס, זהו ביטוי של כעס - ושימוש בכעס כדי לעשות שירה. ייטס, בניגוד לאחרים, השתמש בזקנה כנושא. דווקא בזקנתו הוא התעקש למצוא את השקיפות והבהירות הקריסטלית של המחשבה. הכעס דחף אותו להתגבר על הנסיגה הפיסית באמצעות זריחה גדולה של מחשבות ורגשות. הוא האמין באינטלקט העל-גילי, אפילו כשראה את עצמו כרמות קומית ופתטית:

איש זקן, רבר של מה בכך הוא,
מעיל מרופט על מוט, אלא אם כן
נשמתו מריעה ושרה בקול גדול
את שירו של כל אדם רפוט
בשלמתו האחרונה (שם).

(תרגום - מ"ד)

יצירתו של ייטס בתקופת זקנתו מוכיחה את מה שאמר על עצמו בשעת קבלת פרס נובל ב-1923. הוא התבונן בציור שעל המדליה, שבו נראה איש צעיר מאזין למוזה, ואמר: "פעם נראיתי כמו איש זה - והמוזה שלי הייתה זקנה. עכשיו אני זקן ויש לי רומנטיזם, אבל המוזה שלי צעירה. היא נישאת כמו נשיקת מלאכים, שמולידה ענן של להבה".³⁰ ייטס בער בלהבות בהירות, ככעס וככאב, בגעגועים ובתאוה כל זמן היותו זקן. הוא מעולם לא בער כך בנעוריו. "שירתו כתקופה זו מצטיינת בפשטות ההבעה, באובייקטיביות, בריכוז לשוני ושלמות צורנית מוחלטת, המעמידים את הליריקה שלו בשיא השירה המודרנית".³¹

בספריו האחרונים *The Tower* ו-*The winding stair*, אנו מוצאים כי האיש הזקן התעלה על כל מה שכתב בנעוריו. הסמלים בשיריו האחרונים אינם חוזרה על מה שכבר כתב. להפך, הם מתייחסים לתחושת החופש, האוויר הפתוח והמאבק בדעיכה ובהתפוררות. סגנונו המאוחר משוחרר מ"שפת הספר" ומקונבנציות רומנטיות, הוא משתמש בשפה מדוברת, כמעט ילדותית.³² הוא נעשה חופשי בתיאורי תאוה ומין, ואיננו מחפש עוד לשון נקייה לתיאורי הכשר.

כדי להגיע לעוצמות אלה היה על ייטס לעבוד מאבקים עמוקים ופנימיים בדיק כמו שעברו טולסטוי וג'יימס. בגיל העמידה חזר לעסוק בילדותו. שנים של מלנכוליה ודפרסיה עברו עליו, ביישנות חולנית ועכבות מילדות, שלא נמצא להן פתרון. בשנות החמישים לחייו נשא אישה ומצא שלמות ואיון נפשי. עם זאת, גופו לא עמד בקצב של רוחו הגועשת.

אידל כוחן, אם כן, שלושה יוצרים בערוב ימיהם: סופר רוסי, סופר אמריקאי ומשורר אירי. שלושתם אמנים גדולים, אשר צמחו לתוך הוויות חברתיות שונות: טולסטוי בא מעולם פאודליסטי שלא עורר בו שום הזדהות; הנרי ג'יימס צמח לתוך עולם חדש, המציע שריון הזדמנויות, ובונה תקוות אוניברסליות של הומניזם וקדמה; ואילו ייטס צמח לתוך עולם של מאבק דמים כרוני. זוהי הריפרנציאציה החברתית ההיסטורית שלהם. אבל דווקא על רקע זה מעניין לראות, שאף כי הם תוצרים של ארצותיהם, יש בסיפור חייהם כאמנים כמה אמתות כלליות, המתקיימות מעבר ללאומיות או להשתייכות חברתית. כולם ניחנו באותם רגשות ומצוקות אוניברסליים, שמהם נולד

שיר או נוצרת נובלה, גם כגיל מופלג. לכולם היה זמן הִקְנָה זמן של מלנכוליות ויאוש קיצוניים, כפי שהם עלולים לפקוד את מי שהמרקם הנפשי שלו הוא מרקם של אמן. שלושתם הגיעו רק בסוף חייהם להכרה בחופש שנותנת להם האמנות, ועל כן ראו בה גאולה לייסורי נפשם.

על־פי מהלך חייהם של יוצרים אלה, הזדקנות ויצירתיות קשורות זו בזו, כי במוכנים מסוימים הִקְנָה היא דרך להבהרה ולתידוד, למירוק ולשכלול, ולמעשה - לסיכום ותמצות של היצירתיות. הסבל וההתגברות מזככים את אמנותם. כלי תחושת הגשמה ישנו זעם, המוטח לכל עבר. זה היה סיפורו של טולסטוי. עם תחושת הגשמה קיים אמנם כעס, אבל הוא מזין את העשייה, כמו אצל הנרי ג'יימס. וישנו הכעס שבכוח, המתחדש וצומח בד בבד עם תהליך ההזדקנות. זה היה סיפורו של ייטס. טולסטוי מת לצד הדרך, מוכס בידי זעמו. שני האחרים כתבו עד לנשימתם האחרונה, ועל כך אמר מונטיין: "לא השיבה היא החשובה, אלא המסע עצמו" - "It is not the arrival, it is the journey - ³³which matters"

סגנון הגיל המאוחר

המושג "גיל" מופיע בלשון הדיבור כהקצאת גבולות זמן בתוך משרע חייו של אדם. ההתייחסות אליו היא סטראוטיפית למדיי ומאפשרת לדובר להתחמק מהתייחסות משפטית כמו "זה עניין של גיל", "הגיל נותן בו את אותותיו", "כשיגיע הגיל", יוצרים האחה: כרונולוגית של כל מי שנמצא בקטע מסוים של חייו עם קבוצת בני גילו. השקפה זו קובעת גם מה מתאים לו לאדם לעשות בכל אחד מן הפרקים הנחתכים מטווח חייו. כי הרי לכול עת ולכול זמן תחת השמש, ומי שמטשטש את חוקי הגיל המתאים נחשף לביקורת ולפעמים אף לעונש משמים. הציפייה מאדם וקן היא שייכנע לשנים, שישלים עם ההתמעטות. לעתים קרובות מוכיחה רוח האדם את כוח הנשיבה שלה.

לפני שנתיים הלך לעולמו פסל וצייר צנוע, בן רחובות, שלום אהרנטי שמו. בבית האבות מצא לו פינה ושם חצב כמו יריו את פסליו מתוך האבן. בשנות השמונים המאוחרות לחייו היה יוצא בוקר בוקר לגלות, כלשוננו, מה מסתתר היום מתחת לציפוי. "כשאגמור את הפסל הזה, אלך לעולמי", כך נהג לומר, אבל מיד כתום התהליך ילדיו היו מביאים לו אבן חדשה, והוא היה מהביט בה כמו צייד מנוסה היוצא מחדש להרפתקה. על פניו לא רבצו השנים, הן היו מוארות בהשראה ובניגון פנימי.

ישנה גם נטייה סטראוטיפית לייחס לגיל מסוים איכויות יצירתיות. למשל, ישנה נטייה מובהקת לקשור בין שירה לירית לגיל הנעורים. זוהי מורשת התקופה הרומנטית של שלהי המאה השמונה-עשרה ותחילת המאה התשע-עשרה. על כך אומר יענה-קסט כי "קשה למשוררים להשתחרר מן הקסם, מן האשליה שהעתיד כולו לפניהם. התקופה הרומנטית הורשה לנו את הרעיון שהמשורר חייב למות צעיר. קיטס מת משחפת, לורד ביירון מכולרה, שלי טבע בים, וגורל דומה קטע את חייהם של מיכה יוסף לבנון ושלמה אבן-גבירול. קהל הקוראים מעדיף להיצמד לקסם האפל שבצירוף יצירתיות-נעורים-מוות".¹

כנגד סרטוט גבולות כרונולוגיים של גיל ואפיונם המסורתי יוצא מ' רכינוביץ בספרו "גילו של אדם", בקבעו כי המושג "גיל" מצטרף לחמישה הקשרים אפשריים: גיל תפקודי, גיל חברתי, גיל ריגושי, גיל הכרתי וגיל ביולוגי. בכל גיל נבחנת כשירותו של האדם להתמודד עם החיים. מתוך נקודת מבט כזאת לא חועמד בספק האופציה של יצירתיות בכל גיל, "בתנאי שכשירותו של הפרט, אדם כאמון, תהיה טובה מבחינה ריגושית, הכרתית וחברתית".²

על-פי היגו מנסטרברג, בספרו "גולת הכותרת של החיים",³ ככל שתחלת החיים

עלה נעשים המחקרים המתייחסים לגיל מאוחר חשובים ומשמעותיים ביותר. רוב המחקרים עוסקים בבעיות רפואיות ותכרתייות, ומיעוטם מתייחס לנושא היצירתיות. על אף הרעה הרווחת על התמעטות הכוחות היצירתיים בגיל זה, מסתבר מתוך מעקב אחר עבודות מאוחרות, כי יוצרים רבים הפיקו דווקא באחרית ימיהם את מיטב עבודותיהם ואף פיתחו סגנון מיוחד, האופייני לגיל זה. אחרים, כמובן, עייפו וכוחותיהם היצירתיים פחתו עם השנים.

לטענתו, אי אפשר לכוון באופן שרירותי גיל מאוחר ורדוקציה יצירתית, אלא יש לבחון גם אפשרות סותרת והפוכה להנחה זו. לשם הוכחה הוא מנתח יצירות מאוחרות של טיצ'אן, דונאטלו, רמברנדט, מונה, סואן ומאטיס, כולם כתחום האמנות הפלסטית (שם).

בתחום השירה והפרוזה חלוקות הרעות. סימון דה-בובואר מצטטת את ברנסון בספרה "כנאה של הזיקנה"⁴ האומר, כי מה שאדם כותב אחרי גיל שישים ערכו אך מעט יותר מזה שנחלט פעמיים באותם עלים... בהתייחסה אל הפרוכלמטיקה של היצירות המאוחרות, היא טוענת, כי סופוקלס, וולטר, גיתה וויקטור הוגו, היו יוצאי דופן בכך שיצרו עד שנותיהם המאוחרות.

אצל אחרים היא רואה ביצירה ניסיון מעורר רחמים להילחם בזמן שקפא. גם כמקרה הטוב ביותר האמן המבוגר לעולם לא יגיע לנקודה גבוהה יותר ממה שכבר השיג בעבר, כיוון שהירידה בכוח הגופני ממיתה את הרגשות, לדעתה. "היעלמותו של הליכידו, היעלמותה של האגרסיביות הביולוגית - כל אלה מוליכים לכך שהקשיש יטבע בתודות גופניות, בעייפות כללית ובאדישות". בהמשך מחקרה היא בודקת את ייתרון של יצירות מאוחרות ואת משקלן הסגולי המיוחד כמהלך תיי היוצר.⁵

בובואר עצמה, בניגוד להשקפתה המוקדמת, כתבה באחרית ימיה כמה מהיצירות המוערכות ביותר, כמו "מוות קל מאוד", שעניינו יחסיה המורכבים כאדם מבוגר עם אמה הנוטה למות. מסתבר שהנחות שנראות מוחלטות כאמצע החיים מפנות את מקומן לאחרות בהגיע האדם לערוב היום. היא עצמה מתוודה בספר זה על רגעי ה"אמת" שלה כיוצרת וכאדם דווקא בגיל המאוחר.

על שלושה מצבים כחיים היצירתיים

על-פי השקפתו של רודולף ארנהיים⁶ ניתן לאבחן שלושה שלבים כחיים היצירתיים של האמן כהשקפתו של התפתחות התרבות המערבית.

בראשונה רואה האמן את העולם כהכללה. בשלב זה של חייו אין כיטוי מובהק לעבודות המגוונות של החוויה. בלשונו של פרויד, אומר ארנהיים, זהו השלב של

"התחושה האוקיינית". מבחינה היסטורית זהו ערש התרבות, עידן התפתחות הרתות והאמונות למיניהן.

בשלב השני מתפתח חוסר ההבחנה ששרר בשלב הראשון לכיבוש הדרגתי של המציאות. האמן יותר פעיל. הוא יכול למיין ולהבחין בין דברים וישנה נטייה לקטגוריוזציה של המציאות. בשלב זה רואה ארנהיים את השלב "הבוגר" כהיסטוריה של התרבות המערבית: התפתחות מדעי הטבע, התפתחות המסעות והגילויים והתפתחות ההתייחסות ליחיד.

השלב השלישי משתרע מבחינה היסטורית מתקופת הרנסנס ואילך. בעמדה זו, הוא אומר, אפשר לזהות את הסימפטומים של הֶזְקְנָה: העניין בטיב העולם אינו מגרה אנשים ליצירת אינטראקציה. המעניין אותם בעידן זה הוא חשיבה מנותקת-מתכוננת אל מה שמעבר לכאן ועכשיו. התמונות של האימפרסיוניסטים משקפות תפיסה זו. אין להם אינטרס בקיים ועל כן הם עוזבים אותו.

הסטרוקטורות, הקונטורים, הצבע המקומי הראליסטי אינם ממין העניין. זוהי תוצאה של השקפת עולם מאוחרת, אשר עברה את השלבים הראשוניים הנ"ל, את הצורות החיצוניות, ועתה היא מחפשת את המהות.

השלב הזה מתאפיין בתרבות המערבית כמעבר מהיררכיה לתיאום. אם ישנו ארגון, הוא תוצאה של קונצנזוס בין שווים - ולא של משמעת, הכפופה לעקרונות או למוקרי כוח. זו הסיבה לצמיחת רמוקרטיה בתקופה הנוכחית, יותר מאשר כומנים אחרים. זוהי, כמובן החברתי, הצורה הבוגרת והמתחכמת ביותר של הקהילה התרבותית המערבית, המביאה לידי ביטוי את חכמת ההישרדות הגדולה ביותר. בהשוואתו את המשמעת הסטרוקטורלית הנוקשה, לעומת החופש, האמביוולנטיות ושטטוש הגכולות, מעמיד ארנהיים זה מול זה יצירה צרפתית מן התקופה הקלסיציסטית - "פדדה" של רסין,⁷ מול יצירה צרפתית מן המאה התשע-עשרה, "מאראם בוכארי" של פלוצר.⁸

בתחום הציור הוא משווה את שני הציורים על נושא "הבן האוכר" שצייר רמברנדט, האחד באמצע ימיו (1636) והשני כזקנתו (1668). בעוד שהציור הראשון נאמן לטקסט בלוקאס פרק ט"ו, הרי הציור המאוחר מבליט את מורכבותו ההיסטית בין האב לבין הבן השב הביתה. רק בציור המאוחר מופיע אור של רחמים ופיוס, ושניהם - האב והבן - צמרדים זה לזה ומופרדים מן העולם העיני.⁹

הוא מזכיר גם את ציורי הליליות של מונה, כדוגמה לציור בוגר אשר השפיע על דורות של ציירי אבסטרקט אמריקנים. בציורים אלה, טוען ארנהיים, ניכר היעדר הנושאות המובהקות. הנושא נטמע בתוך טקסטורות מטושטשות, והמעניין הוא, שעל אף השינוי הרדיקלי בצורה, נשארו בעינם המלאות והעושר של החוויה.¹⁰

היצירה המאוחרת, אם כן, צומחת במרחב האפשרי המגוון ביותר של האמן, משום שמרחב זה הוא תולדה של צירוף הניסיון הקונקרטי, כלומר כל מה שבא מן הטבע, עם

ראייתה ההיקפית המיוחדת של עין האמן. זהו הישג טוטלי של רוח האדם כאשר היא מאריכה ימים אל תוך הזקנה. אין זה אלא טבעי שדורות של צעירים צעירים שבאו אחרי מונה והושפעו ממנו, לא הגיעו לדרגת העומק שהוא השיג בנקבתו.

כדי לסכם התבוננות זו באמנות מאוחרת בחיי היוצר, מצטט ארנהיים את הנס ריכטר, אשר באמצע שנות השמונים שלו הגיב על ציוריו של האמן ליונל פיינינגר במילים אלה: "בקושי נשאר שם נושא. בשקיפות המיוחדת של הקומפוזיציה לא משנה יותר אם היו שם שמים או אוקיינוס, או אנייה או רמות אנרשית. כאן מדברת החכמה של אמן מזדקן, שלגביו עולם העצמים איבד את ההסוואה שלו. ההתבוננות מעבר לעולם זה, העיון בעומקו ובגבוי, כפנימיותו ובמה שמעל לו, נתן ליצירה את האחרות, הנירוואנה, ה'אין קץ' היצירתי שאלינו נמשך האמן מאז ומעולם. זהו צליל פעמון ללא קול על הגבול בין היות לבין אין, זוהי יכולת של אדם לתת מבע כספרה חזו, הכמעט אלוהית" (ראה הערה 16).

בעקבות השקפתו של ארנהיים ניתן, אם כן, לחלק את חייו של האמן לשלושה שלבים: בתחילת תקופת יצירתו מציע היוצר הצעיר את פרות עבודתו לקהל נמענים אנונימי, שאינו יודע עליו דבר. בתקופה זו הוא עורך היכרות ראשונית, מעין הצגת מרכולתו לפני הקהל והביקורת, ומצפה להתקבלות. בתקופה זו הוא נתון עדיין להשפעות של מסורת קודמת, מזדהה עם עקרונותיה - או מנסה להתמרד נגדה. יש לראות בשלב זה תקופה שבה האמן תופס את העולם כהכללות רחבות. האפשרויות המגוונות של ניסיון אנרשי עדיין אינן נהירות לו ואינן מעוכרות כהכרתו. למעשה ישנה בתקופה זו הכהנה מאור מעורפלת בין ה"אני" לבין ה"אחר". זהו מצב נפשי שבו עולם ה"אמן" שביוצר אינו נפרד באופן מוחלט מעולם ה"אני" שלו.

כאמצע החיים, בתקופה השנייה, זו שבה על-פי ארנהיים מתגבשת הנטייה למיון ולקטגוריוזציה, נכלא היוצר בתוך ה"אנדרטה" הפואטית שבנו לו מבקריו, קוראיו, נמעניו. הוא הוכתר כתארים ושויך לקבוצה. ניתן בו סימנים שאין מעורב בהגדרתם. בתקופה זו מושפעת יצירתו מן הצורך להמשיך ולבסס את המעמד שזכה לו. הוא עלול לטפח ולבסס את ה"אנדרטה" של עצמו עד כדי כך, שתתאבן סופית. אם אין הדימוי נראה לו, ינסה לנגח אותו וישקיע במחאה זו הרבה כוחות נפש. על-פי ארנהיים ההיענות הזו, כהר או כהתנגדות להתקבלותו, גורמת לכך ששום יצירה שלו לא תהיה משוחררת מקודמותיה. אולי זהו סוד מצוקתו בתקופה זו.¹¹

כמצב השלישי, אשר נקרא בפי ארנהיים "גיל מאוחר", אין האמן חייב רבר לנמעניו. הוא אינו לכוד בבקשת תהילה או בצורך להוכיח את עצמו. במצב זה הוא לוקח חלק קטן יותר בפעילות חברתית וקהלית וזה מה שמכוון אותו, לדעת ארנהיים, להישג משוחרר ומרשים. שלוש העונות האלה, כפי שרואה אותן ארנהיים, משמשות רקע לניסיון לאפיין את היצירה כגיל מאוחר מבחינה תמטית ועיצובית.

ההנחה שישנו סגנון מאוחר נובעת מהתבוננות בעניין האינטראקציה של אמן עם סביבתו. זוהי תפיסה ביקורתית, שמתייחסת אל משרע החיים כאל נתון שיש בו הצטברות והתפתחות כאחד. גם מי שמרגיש זקנה ועייפות כנעוריו וגם מי שמרגיש את עצמו צעיר בגיל מבוגר אינם יכולים למחוק את כוחה של הכרונולוגיה.

המצב השלישי, המנותק ממחויבות חיצונית, עשוי להצמיח חופש אבסולוטי, שבו זוכה מי ש"אין לו מה להפסיד" ושאינו בונה תכנית לעתיד. ההווה והעבר מזינים זה את זה והם משוחררים מהתניה, כלומר מקריצה אל הנצח: אם ימצא האמן תהילה, או, לחלופין, אם יידחה - הוא כבר לא ידע על כך, וזהו, כנראה, גרעין חופש היצירה.¹² מתוך עיון במחקרים הללו עולה כי רוח היצירה ואיכויותיה אינן פוחתות עם הזמן. מסתבר שרוב היוצרים רואים ביצירתם המאוחרת מימוש ותמצית המסר הפואטי שלהם, אם באמצעות פישוטו וזיכוכו מפניית שליו את היוצר במהלך חייו ואם באמצעות גילוי ושכלולו של הטון הנכון להם.

מגוון האמנים אשר הוזכרו עד כה מעיד, שהנושאים המרכזיים המעסיקים את היוצר המבוגר הם אימננטיים לעובדת גילו, ואין הברל באיזה תחום ובאיזה סגנון ייצור; הנושאים הקשורים בגיל ובהתבוננות פרספקטיבית חוצים את גבולות הז'אנר, ומעידים על עוצמת השפעתם על היוצר המזדקן. האמן המזדקן אינו מאבד כהרבה את חיוניותו כגלגל היחלשות הגוף. ההתרחקות מן הצורך להתאים את עצמו לציפיות, הידיעה שאין כבר משמעות להישגיות, משחררות את היוצר המבוגר מפניות שעכבהו בעבר. בעיקר כא לידי ביטוי הצורך להתקרב אל מה שהיה במקור - אל דמות ההורים, קרקע היצירה, מראות התשתית. סופר כמו עמוס עוז "מכנס" את בני משפחתו האוטוביוגרפיים - החיים והמתים - בספרו "אותו הים" רק בשנה שמלאו לו שישים. וזהו, על-פי עדותו, הספר הקרוב ביותר אל עצמו.¹³

סגנון הגיל המאוחר מקבל את איכויותיו מן הנתון הכרונולוגי של בניית פרספקטיבה מרבית למשרע חייו של אדם, מן הספקנות המחלחלת אל התודעה בעיקר בקטע זה של החיים ובעיקר מן הגעגועים אל מה שלקחו הנחלים.

מודל "סגנון הגיל המאוחר" (Old-Age-Style)

המודל שלהלן נשען על מחקריהם של כהן-שלו (Cohen-Shalev, 1989), אוקונר (O'Connor, 1979), ארנהיים (Arnheim, 1986) וחזן (Hazan, 1996). שלושת המחקרים הראשונים עוסקים בקשר של בין גיל ויצירה כשתחומי המחקר הם פסיכולוגיה של האמנויות וגרונטולוגיה. המחקר הרביעי מתייחס אל הנושא בתחום הסוציולוגיה-הלשונית. מודל זה ינסה להציע קומבינציה של נושאים, אשר באמצעותה ניתן יהיה לברוק יצירות ספרותיות מאוחרות, ולברר אם מכוח מיקומן על משרע חייו של יוצר הן מקבלות אפיונים אחידים, המוכרים מתחומי אמנות אחרים.

המודל מציג מערכת של שלושה נושאים, אשר מתממשים בתוכני הטקסט המאוחר - הינתקות, דו-ערכיות ותנועה פנימה, אשר הובחנו במחקרים הנ"ל בהתייחסות לאמנות פלסטית, לאמנות הקולנוע ולאמנות הבמה.

הינתקות (Withdrawal) - היא הסתגרות, מעין נסיגה של היוצר המבוגר מהסכיכה ומהמציאות העכשווית. היא מתממשת בטקסט בתיאורי כרידות והסתגרות חברתית. בדבר היא מתאפיינת במחשבות מטפיסיות ובראייה קוסמית של המציאות. נושאים כמו חזיונות, גלגול נשמות, כריאה, גרמי השמים ומהלכם עשויים לחזור ביצירות.

דו-ערכיות (Ambivalence) - היא עמדה נפשית, אשר תופסת כאופן דואלי ולעתים אף אבסורדי את המציאות. היא מתאפיינת בהטלת ספק במסורות ובנורמות מקובלות, וכתוצאה מזה מגיע היוצר לחופש מוחלט, אשר גיזון מהיעדר מחויבות למה שקדם לו, ולמה שיבוא אחריו.

תנועה פנימה (Inward Motion) - היא התכוננות רטרוספקטיבית מאוחרת של היוצר אל ראשיתו, אל הביוגרפיה שלו, תוך כדי עיסוק בממד האישי-הנפשי המיוחד לזקנה כעונה ספציפית בחיי אדם. הנושאים אשר יופיעו תחת כותרת זו יהיו שיבה לילדות, כהשתקפות של הזקנה, נימה של קינה ופרדה מן החיים ולפרקים תופיע השלמה מפויסת וחוסר עניין בשאלת הקץ.

התכנים הללו עשויים להופיע בצורת כתיבה המתאפיינת בקיסוע, בנטייה לווריאציות, ובעיקר בסמיכות הלשון הליטרלית והמטפיסית.¹

מודל "סגנון הגיל המאוחר" מעמיד את מרכיביו במצב של פרדוקס: ההינתקות, בצורתה השנונה, היא כעין הקראה אל מה שמעבר, אל ספרות עליונות, מרוחקות מן הגוף. תנועת הנפש פנימה זורמת כמהופך. היא כרוכה בהתכנסות, בהתכוננות אל העבר

האינדיווידואלי, ואל רישומו על החיים בהווה. זרימה זו בכיוונים מהופכים, מייצרת אמביוולנטיות כמצב קיומי, תחושת ספקנות ושכירת מסורות מוצקות. עם זאת, היכולת לחיות בפרדוקס מתוך השלמה, מתוך התבוננות על משרע החיים באורה רטרוספקטיבי, נותנת ליוצר המבוגר תחושת שחרור שאין לה שיעור. כך כאחד משיריו המאוחרים של דן פגיס, "נצוח":

"הגיע זמני לעלות לכמה. הנני. אני נושך את שפתי, גובר על כוח המשיכה של כדור הארץ ומרים את השרכיט. דממת ציפיה. לפני משתרעת בְּמָה מרוקנת מכל עד קצה מעמקיה. אין כאן איש. איזה יופי. אני רומז לרוח הפרצים והיא נשמעת לי מיד: נשיפת פתיחה, פרק ראשון, פְּרִסְטִי!²

ח"נ ביאליק, ש"י עגנון וא' חלפי - יצירות מאוחרות

כיצירות מאוחרות של ביאליק, חלפי ועגנון מופיעים נושאים מסוימים, אשר מיוחסים ליצירה מאוחרת, יהיה הו'אנר הנבחר על-ידי היוצר אשר יהיה. עצם הימצאותו של יוצר בגיל השלישי יחזיר אותו לנושא ילדותו הקדומה, להתבוננות ספקנית בסובב אותו ולתחושת התרחקות הינתקות מן העולם, כפי שמופיע במרדל.

"אבי" - ח"נ ביאליק

השיר "אבי" של ח"נ ביאליק¹ מתוך מחזור "שירי יתמות", אשר נכתב ב-1934, כשנה לפני פטירת המשורר, מדגים שני אפיונים המופיעים במרדל: חזרה לתקופת הילדות כהשתקפות של מצבו של המחבר בערוך ימיו, והחופש שנטל במחזור זה לפריצת קונבנציות עיצוביות שלו עצמו.²

שש-עשרה השורות הראשונות בשיר זה נכתבו שנים ספורות קודם לפרסומו, כשיר עצמאי קצר, שנשא את השם: "מוזר היה אורח חיי". שורות אלה הופיעו ב"כנסת"³, ולא ציין לגביהן דבר המעיד שהן חלק מפואמה. השיר פורסם בשלמותו ב"מאזניים"⁴ והמשורר הצליח לכלול אותו בהכנות ליוכל השישים שלו. נוסח תרצ"ג הוא הנוסח המקורי, הנמצא בכתב-יד, ואין כל עדויות אחרות הסותרות את ההנחה ששיר זה נכתב סמוך לפטירתו של המשורר.

דמיון רב לנושאי השיר "אבי" ניתן למצוא בשיר מוקדם של ביאליק "אוי מלב בוקעת"⁵. מתוך השוואת שני השירים ניתן לעמוד על השפעת מאפייני הגיל המאוחר על היצירה המאוחרת. השיר "אוי מלב בוקעת" הודפס ב"כנסת" רק בשנת תרצ"ח, אחרי שנמצא בכתב-יד מן העיזבון. הצירופים הלשוניים אשר מופיעים בצורה כמעט זהה בשיר הקצר "אוי מלב בוקעת" ובשיר "מוזר היה אורח חיי", אשר שימש פתיחה ל"אבי", יודגשו בהדפסה שלהלן:

אוי מלב בוקעת עוד אנחה אחת
על מחשכי עולם על משואות נצח.
זכר חיי רקב כמדקרות מחט
יפגע מכות לבי - ובלבכי רצח.

אזכור על יד דרך עומד בית מרזח
גלמוד ועירי וכבית פנימה
מהומת סבואים תמיד, חרדי קיא ולח,
אוויר כולו משקה, זלות אנוש המה...

אזכור שולחן מגואל, מוקף משוכת קנים,
חביות, בקבוקים, צל יהודי זעף,
צל יהודי מוזג, אב לחמישה בנים,
כולו פשתה כהה, נוקשה דל ויעף.

אזכור איזה ספר גדול ופתוח
היה מונח תמיד שמה על שולחננו,
בין מצהלות סבואים ביקש חיי רוח
שם בתוך הספר, שם בו כל מעיינו.

ובהשתקעו שמה כמו ענתו סרה,
מצחו התרחבה אורו שתי בכותיו;
לא, לא מוזג אני! כל מראהו קרא,
לא לכך נוצרת! - אמרו כל עצמותיו (שם).

מורד היה אורה חיי ופליאה נתיבתם,
בין שערי הטהרה והטומאה נעו מעגלותם יחד,
התפלש הקודש בחול והנשגב בנתעב התבוסס.
במערת חזירי אדם ובטומאת בית מרזח,
באדי נסך פיגולים ובערפילי קטורת תועבה,
מאתורי חביות מזג, על גבי ספר צהוב-גורילים
נגלה עלי ראש אבי, גולגולת קרוש מעונה,
כערופה מעל כתפיה צפה בענני עשן,
פנים דוויים מצער ועיניים זולגות דם;
דומם עמדתי בין ברכיו ועיני תלויות בשפתיו,
המו שיכורים מסביב וסבואים ספקו בקיאם,
מפלצות פרצופים נאלחים וזרמת לשון שיקוצים
נעזו הכתלים משמוע, החלונות חפו פניהם,
רק אל אזני לברה, און ילד לא מטומאה,
נול ויפכה חרש לחש שפתיים טהורות,
לחש תורה ותפילה ודברי אלוהים חיים

(ביאליק, כל כתבי - תרצ"ח; תשכ"ה, עמ' סד)

(ההדגשות שלי - מ"ו)

בשיר המוקדם מונחים האטריוטיים כרשימה קטלוגית: חיי רקב, בית מרוח, חביות, יהורי מוזג, ספר גרול ופתוח. כל אלה שזורים כאינפורמציה המתקשרת למילה "אזכור". הדובר אינו נוכח בשיר אלא כמתער כול-יודע, המתאר ממרחק הזמן את פרטי זיכרונותיו. על אף החפיפה הבולטת לעין (ראה הדגשות כגוף הטקסט) בין חומרי המציאות בשני השירים, שונה שירו המאוחר של ביאליק תכלית שינוי מן השיר המוקדם. בשיר זה ניכרת השפעת סגנון הגיל המאוחר.

השיר המאוחר חוזר אל הילדות לא כאילוסטרציה אלא כהוויה מקפת: ההווה מתואר באמצעות העבר. הנוכחות של הילד והאב מופיעה בשיר זה כמעגל הוויה אחר. במרכז השיר שור יגיע כוח, שהוא האב - והוא הבן, שגילו בעת הכתיבה בוגר מגיל האב. תחושתו בהווה על רקע מאבקי עם הרור החדש של יוצרים עבריים, היא תחושה של "יום עלות לגרדום, יום יום הושלך לגוב אריות" (שם). חומרי המציאות, אשר הצטברו בלשון היגד בשיר המוקדם, מופיעים בפתיחה לשיר "אבי" בלשון פיגורטיבית, דרך נקודת מבטו התמימה לכאורה של ילד ומבוגר כאחד. השתקפות ההווה הביוגרפית של המשורר כאדם הנמצא בסוף חייו, היא המאיץ לעיבוד החדש והשונה: בשיר המוקדם ישנה מסירת עוכרות, בטון מתער, שלא השביע את רצון המשורר ואף גרם לכך שיגנוז את השיר. בשיר המאוחר ניתן ביטוי למצוקתו של האב דרך ההתכוננות כמצוקת הבן: סמיכות שמו של השיר והשורה הראשונה שלו מסגירות את הקשר הזה. על-פי הכותרת אמור השיר לעסוק כאב, אך משפט הפתיחה מדבר על הבן: "מוחר היה אורה חיי ופליאה נתיבתם..." (ההדגשה שלי - מ"ו).

גם גיתה כתב באחרית ימיו על ילדותו ועל חייו עד גיל עשרים ושש. ספרו "מחיי - פיוט ומציאות"⁶ הוא חזרה מובהקת לילדות כאינטרפרטציה מאוחרת, כאשר "אפיונות של מציאות, רמויות שאובות מן החוץ ספרותי הפכו לבדיון העומד מכוח עצמו".⁷ בדיון העומד מכוח עצמו קיים אצל ביאליק בתיאור הילדות בשיר "זוהר". שיר זה פותח בהיגד, המתייחס לילדות ולשונות של הילד - המשורר:

"בעצם ילדותי יחידה הצגתי
 ואשאף כל-ימי סתרים ודממה
 מגופו של עולם אל-אורו ערגתי
 דבר מה כל ידעתי כיון בי המה".⁸

השיר כולו מתייחס בהמשך לבניית ביוגרפיה פואטית. הילד המחפש מחבואים הוא הגרעין הביוגרפי המוסכר בדיעבד על-ידי המבוגר, המפרש את תהליך צמיחתו וחינתו הפואטית. השיר "אבי" שונה ממנו בכך שהוא עוסק במשורר האדם ולא במשורר האמן. גם כאן ישנו דמיון העומד מכוח עצמו, אבל קולו של הדובר שונה. הוא אינו בונה ביוגרפיה מובחנת של אמן, אלא נוגע (אולי לראשונה בחייו) בביוגרפיה שלו כאדם.

ההפרדה בין שני סוגי ביוגרפיה אלו מוסכרת מתוך דבריו של ביאליק עצמו, אשר עד גיל מאוחר סירב להתייחס אל סיפור חייו. רק בשיריו האחרונים, כסדרת שירי "יתמות", הוא נפרד מן העבר, מתקן את עולת עלבונה של אמו וסולח על הפרדתו מחיקה בשירים "פרדה" ו"אלמנות"⁹. כמרכן רק בשירים אלה הוא יוצר את האנלוגיה בין סבל אביו לסבלותיו כמבוגר. כל המרכיבים הביוגרפיים הללו לא הופיעו לפני כן ביצירתו באופן כה מפורש. כאשר הופיעה תגובה על אלמנות אמו בשיר "שירתי", למשל, הופיעה דמעתה כמקור הכאב בשיר שלו. "ואעלע, ותבוא בעצמי אנחתה"¹⁰. כלומר ההתייחסות לילדותו מופיעה בשירים מוקדמים כמתן לגיטימציה לעגמה ולכאב המהווים תשתית לשיריו.

כשירי "יתמות" ההתייחסות אל הילדות משוחררת מעמדה של אמן המדבר על אמנותו. זהו בן כוגר, הנפרד מזיכרון הוריו, ומהעולם שלתוכו צמח.

"אמי, עניה סוערה, לא נוחמה ולא רוחמה;
ראי, זרקה שיבה בצרעי ומצחי מסורגל ומשורטט,
רבת הכלמתי מנעודי ואלמד לסלוח רבת,
אך חרפת עונייך ומרודייך עודה כמוקד בעצמי
לא אוכל כפרה"¹¹ (ההרגשות שלי - מ"ו)

השיר "אבי", כפי שהוזכר לעיל, אמור על-פי כותרתו לדבר על האב, אך הוא נפתח בהתייחסות אל מעגלי חייו של הכותב. מתוך זווית הראייה של הילד, העומד בין ברכי אביו וקולט את "רחש השפתיים הטהורות", מצטיירת תמונת המציאות כולה. אין זו רשימה קטלוגית של אביזרים הממלאים את זירת החיים (ראה השיר "אוי מלב בוקעת"), אלא שחזור פיוטי של חוויית ילד, הקולט את הקיום האבסורדי של אביו באמצעות חושיו, באמצעות גופו.

כשכבנה ביאליק במהלך חייו את הביוגרפיה המובחנת שלו כיוצר, בנה לו דימוי של ילד מוזר, תמהוני ובודד, כמו בשיר "ואם ישאל המלאך":

"וכצהריי יום קיץ בדם שיחק שם ילד,
רך ויחיד וחולם...
ואני הוא הילד, מלאכי"¹².

גם דמות הילד ב"ספיח"¹³ מתאימה להערכה זו. הוא הילד הרואה בצורת האות אל"ף אסל זוג רליים ומנסה לחלוב את הקיר. תמונת הילד תואמת בדיעבד את דמות המשורר העתיד לצמוח ממנו. ילדותו מעוצבת כך, שהעבר יצדיק ויסביר את ההווה. כאשר נתבקש ביאליק ב-1903 על-ידי יוסף קלוזנר לכתוב את תולדותיו, ענה כי לדעתו אין "מקום בספרות לביוגרפיה סתם, פרוטוקולית ופספורטית, אלא לביוגרפיה

של הרוח והתפתחותו. והווי חכמה בפני עצמה. חכמה הקרובה יותר לאמנות, ובוודאי ידוע שלפעמים הרוח והגודל יונקים באיש אחד משני שורשים נבדלים זה מזה - זה גדל לעצמו וזה גדל לעצמו.¹⁴ וכן אמר כתשובתו לקלויזנר: "עד כאן הנגלות שכתולדותי והנסתרות - אילו שהן לדעתי עיקר תולדותי של כל אדם - הרי הן מכבשונו של הלב, ואין משיחין בהם" (שם).

הנה באחרית ימיו נחלץ משהו מתוך כבשונו של הלב ומקומה של הביוגרפיה האחרת - הביוגרפיה של האיש תפס את מקום הביוגרפיה של האמן.

וריאציה על נושא תוך פריצת קונבנציות

על פריצת הקונבנציות העיצוביות של עצמו על-ידי ביאליק בשירי המחזור "יתמות", עומד עזי שביט.¹⁵ בהתייחסו לשש-עשרה השורות הראשונות בשיר "אבי" הוא מציין, כי הן נכתבו תחילה כשיר עצמאי, המציג יחידה עצמאית מבחינה פרוסודית. מאפייני קטע זה הם: מבנה אחיד, זהה, של מרבית השורות. כל קטע הוא יחידה תחבירית, המסתיימת בפסיק, ונחלקת לשני המיסטיכים. התקבולת הסמנטית ברורה: מתוך היה אורח חיי - ופליאה (הייתה) נתיבתם.

הארגון התבנית של הקטע כולו נחלק בצורה ברורה, תחבירית וסמנטית ליחידות סימטריות. יש בו שני משפטים כלכד: משפט פתיחה קצר בן שלוש שורות, ומשפט מרכזי ארוך בן שלוש-עשרה שורות, המתפצל לשני משפטים: הראשון בן שש שורות והשני בן שבע שורות. שני המשפטים נפרדים בנקודה ופסיק, בין שני משפטי המשנה המהווים פסקאות עצמאיות מתקיימת תקבולת סמנטית ברורה: הם מתחלקים כך, שחלק ראשון מתאר טומאה והחלק השני טהרה.

לקראת הסוף, טוען שביט, "הולך ומתגבר הקצב הסיפורי והסימטריה ההדוקה נחלשת".

תופעה זו הולמת את אחד המרכיבים בסגנון הגיל המאוחר על-פי מחקרו של כהן-שלום,¹⁶ המאבחן כיצירות מאוחרות תופעה של "קריסת הלכידות המבנית". על-פי דעה זו, העבודות המאוחרות חסרות את התבנית הסולידית של העבודות המוקדמות, או שהן מדגימות וריאציה על נושא תוך שינוי כתפיסה המבנית.

השיר המוקדם "אוי מלב בוקעת" הוא, אם כן, רצף "צילומי" של נתונים, בעוד שהשיר המאוחר, הווריאציה המאוחרת, הוא "צירוס" האקספרסיוניסטי.

השיר המוקדם יכול להיתפס כרשימת מידע, ואילו המאוחר - כהתכונות פרשנית של המציאות. השיר המוקדם משאיר את המשורר מחוץ לתמונה, כשתפקירו הוא "לזכור" ולמיין, בעוד שהשיר המאוחר ממוקד כשדה הראייה שלו כרובר, כעד. מן

ההשוואה הזו עולה, כי באחרית ימיו ביאליק הרשה לעצמו לגעת בכיוגרפיה האישית, זו שכתשובה לקלויזנר טען כי אי אפשר לגעת בה משום שהיא "מכבשונו של הלב". עד אחרית ימיו גנז את מה שנקשר לביוגרפיה זו. הוא כתב על עצמו כמשורר (ביוגרפיה מובהקת), אבל גנז מה שכתב על עצמו כאדם פרטי.

באחרית ימיו, בכתבו את שירי "תמות", הוטר המסך מעל תמונת חיים אותנטית, כפי שראה אותה באחריתו.

על-פי מרכיכי סגנון הגיל המאוחר, שחרור זה מבטא את מה שנקרא אצל כהן-של "חופש אכסולוטי". זהו ביטוי לשחרור הן מן הצד התמטי (החזרה לילדות האישית), והן מן הצד הפרוסודי (שינוי בקונבנציות שהיה אמן עליהן). ביאליק האמין, כנראה, כי מה שאדם כותב באחריתו קרוב יותר אצל עצמו, ועל כך יעיד הסיפור שנמצא כיומנו של אביגדור המאירי על ביאליק: "שאלתי את ביאליק: אגב, מה היה שירו האחרון של היינה? ביאליק זכר את השיר. 'אינני יודע אם זהו השיר היפה ביותר שבשיריו, אך דומני שזהו השיר ההינאי ביותר שלו. יש בו משלושת היסודות ההינאים: ייטורים, סאטירה ויהדות ושלושתם הינאים מובהקים', אמר".¹⁷

"בחנותו של מר לובלין" - ש"י עגנון

בעשור האחרון לחייו כתב עגנון את הרומן "בחנותו של מר לובלין".¹⁸ על-פי כתב-היד, אשר נבדק על-ידי כבית הספרים הלאומי בירושלים ב-2.7.1990, נראה כי הספר נכתב בין השנים 1964-1966. כתיבתו גסתיימה בארבע שנים לפני מות המחבר. על-פי עדות עורכת הספר, א' ירון,¹⁹ עיקר מאמציו של המחבר הושקעו בכתיבת ורסיות שונות לסיפורי הזקנים. זוהי דוגמה לאחד ממאפייני היצירה המאוחרת: הווריאציה. עגנון עצמו לא בחר בווריאציה הסופית של סיפורי הזקנים. הוא השאיר אותם למעשה כאפשרויות לטקסט.

הכתיבה נטולת המעצורים, ההתעלמות מן הצורך לערוך, תחושת החופש המוחלט לצד ניתוק מן העולם - כל אלה הם ממאפייני הגיל המאוחר, המתאימים לסיפור חייו של עגנון בהקשר ליצירה זו.

ההינתקות מאפיינת את היצירה המאוחרת. על הניתוק שאפיין את שנותיו האחרונות של עגנון מעיר מזכירו האישי, מ' חוכב, במאמרו על "בחנותו של מר לובלין": "נפגשונו. הוא נראה עייף ובמצב רוח כבד. לבית הקפה הוא מסרב להיכנס, שכבר אבדה האינטימיות מן הישיבה בבית הקפה... שם אזני הכל מצותות לכל, ושוכ אי אפשר לשבת בניהיותא. הלכנו דרך נחלת שבעה לגן העיר. השיחה התנולה ככברות. הוא נראה מוטרד, ושלא כדרכו היה עצור בדיבורו. לפתע הוא קם ברתחה... רואה אתה, אלה שם כספסל הסמוך יושבים ומקשיבים לנו, אמר".²⁰

ההינתקות מן הסביבה מתגלמת ביצירה בהתכנסותו של הגיבור בתוך החנות הריקה. הסתגרות זו כרוכה כניתוק הטלפון כמו גם כל קשר אחר עם החוץ. הגיבור מבודד את עצמו לחלוטין ורק כתנאים כאלה הוא מצליח להתבונן בתוך עצמו ולהגיע אל הפרק האחרון, שהוא מעין מסע אל ראשיתו בעיר בוטשאטש.

הינתקותו מן החוץ, ישיבתו בתוך החנות הריקה, בתוך החצר הזנוחה, המנותקת מן החיים, משמשת מראה לדמויות האחרות הנמצאות בחצר. כל ארכעת הזקנים האחרים אינם עורכים שום משא ומתן עם החוץ. הם אמורים למכור את מרכולתם, אך למעשה אין הם מעוניינים בכך. "שואל אדם על כלי - הזקן מנענע לו ראשו דרך לאו, כלומר אין לי... ויצלרודה שאינו מוציא מתחת ידו כלי, מה ראה שמכר לי את המצפן".²¹ "בא אדם לקנות משיב הוא לו בשפה רפה שכבר שכח תורת משא ומתן של מסחר".²² "הציץ אדם לתוך החנות ואמר לו החנווני, ריקה היא, אין בה כל מאומה"²³ (ההדגשות שלי - מ"ו). הזקנים אינם מקיימים יותר שום קשר עם העולם, אבל את מרכולתם הם שומרים ומשמרים.

הישיבה כחנות מבודדת את הגיבור ומדגימה באופן פסי את שאלת השתייכותו. הוא אינו בן המקום (מקורו בגליציה, וזה פשר קשריו עם מר לובלין). הוא אינו שייך לארץ-ישראל, משום שכגין המלחמה אינו יכול לקיים מצוות ישיבה בה. הוא אינו שייך עוד לעברו, משום שבגד בו, ועזבו לטובת ההליכה לארץ. מערכת זו של בדירות והיעדר שייכות מתבררת לקורא רק בסוף, עם קריאת הפרק האחרון, אבל הבדידות כמצב קיומי מתקיימת מכוח ההימצאות כחנות מנותקת, שאין אפשרות לעובה בשל התחייבותו של הגיבור "לשמור אותה" עד שיהזור מר לובלין.

הבדידות מלווה בנימה של פסימיות ומלנכוליה. על כך עמדה שרה כץ במאמרה "התעסקותו של עגנון כחנות הריקה": "נעימת הריבור של המספר ספוגה על הרוב במין מלנכוליה ופסימיות קהלתית של הכל הבלים הכל הבל... מצב הכליאה כחנות הריקה נבחר כמכוון כדי לשקף את מצבו הקיומי המהותי של הגיבור, שהוא מצב של אברן דרך וכטלה ויאוש, מצב ללא מוצא".²⁴

הפסימיות המהדהדת בתשתית הרומן קוטלת גם את עצם העיסוק בכתיבה כמפלט וכנחמה.²⁵ המספר מלעיג על עיסוק ההכל שלו בספרים עתיקים ובכתיבת "ספר המלבושים" האין-סופי, שמטרתו "לחקור" את האדם. הוא לועג למחקריו של נאדילשטיינר ולכתיבת השירים של העלמה גרטי הנינגס כאחד, שהרי המילה כמו המלבוש, אם היא מילת שקר, עלולה לקרוס כל רגע מחמת נביבותה וכזביה, וקלונה יתגלה ברכים.²⁶ הפסימיות, המתלווה לבדידות ולניתוק, ניזונה כסיפור מסיבות אובייקטיביות: המלחמה חסרת התכלית, התרוקנות החנויות מקונים, התפוררות עולם הערכים. אבל הבחירה בסיטואציה הזאת של ניתוק, בדירות ופסימיות היא הר סובייקטיבי למצבו של המחבר בעת הכתיבה.

הנחמה היחידה שמציע הסיפור היא חזרה מעגלית לתקופת הילדות הקדומה, ההרמונית, שבה הגיבור היה שייך למקום שיש בו עבר, שבו נמצאים קברות אבות אבותיו, ובו הוא יכול בכוח הסיפור לשוב ולשים את כף ידו בידו של מר יעקב שטרן, הלוא הוא האב הרוחני, שלא בגד ולא ניתק מן ההיסטוריה. "נזכרתי ימים שהייתי נער ואני הרא מטיילים היינו בחרצות עירנו".²⁷

המאפיין השני שהופיע כמודל הוא דו-ערכיות. ואמנם, הרומן המאוחר של עגנון "כחנותו של מר לובלין" הוא רומן המבטא את האמביוולנטיות ביחסי היהודים לגרמניה. הוא רווי בקשרי אהבה-שנאה שנצטברו בכיוגרפיה הלאומית והאישית של המחבר לאורך שנים. המחבר בילה שתיים-עשרה שנים מחייו בארץ זו (1912-1924), ועזב אותה במרידות. על כך ניתוספו שנות האימה, ההשפלה, הבגידה והמוות של מלחמת העולם השנייה. מתוך כך מובן יחסו המורכב של המחבר, האמון על תרבות גרמניה, לשבר הטוטלי בינה לבין יהודיה (ראה סיפוריו "עדהנה" ו"פרנהיים").²⁸

לא רק לתרבות הגרמנית מתייחס המחבר כאמביוולנטיות. "חשבון" לא סגור יש ליהודי גליציה עם היהודים המערביים, יהודי גרמניה. גם כלפיהם הוא מבטא יחס חצוי ובעייתי.²⁹ המתח של מזרח-מערב ביצירה נוגע ישירות לכיוגרפיה של המחבר, אשר מצד מוצאו היה גליצאי, ומצד התרבות הנרכשת שלו אימץ את ההווה הלייפציגאית, הגרמנית. הקשר בין שתי הגלויות הללו בא לידי ביטוי בסיפורי עגנון באמצעות נישואים (ראה פרשת נישואיו של הרופא ה"אויסט יודה" עם כת המקום כ"הרופא וגרושתו", וראה מר לובלין, יוצא בוצ'אץ, ואשתו הלייפציגאית ב"כחנותו של מר לובלין").

על-פי טענתו של ד' מירון,³⁰ נראה כי הגברים בכל הסיפורים הללו פורשים מן הציבור, משום שאינם שייכים לו, ואילו הנשים שייכות למרקם החברתי, ומעוררות קנאה ורגיש נחיתות אצל בעליהן. פרנהיים נלחם לא רק באשתו, אלא גם בקרוכיה. הרופא כ"הרופא וגרושתו" ניתק ממשפחתו כשעלה לגדולה. הוא מעוניין בקשרי משפחה עם קרובי אשתו כדי שיאדירו את כבודו. המטרה היא, אם כן, עלייה בסולם החברתי. קשרי נישואין אלה אינם עולים יפה בסיפורים הגרמניים של עגנון. גם בחייו הפרטיים נשא אישה "מערבית", ואת דעתו על הפרובלמטיקה של הקשר אפשר לקרוא בוודיוו של מר לובלין, המסכם את חייו בצאתו עם המספר מן התאטרון.³¹

"מן היין ששתו המספר ומר לובלין אחרי צאתם מן התיאטרון, נתפכחה דעתו של לובלין ונתעוררה רוחו והתחיל מדבר והולך... אפשר שלא הייתי צריך לשאת את האישה שנשאתי, אמר מר לובלין, אני בן עיר קטנה והיא בת כרך, אני גדלתי בצער וכדוחק, והיא נתגדלה בעושר וכבוד... בדברים הרבה אני ואשתי מחולקים. בהנהגת הבית שווים אנו, שצריך להתנהג על פיה. בכלל הנהגת הבית, גם חינוך הבנים... יכול אם להיות בעל הבית בכל מקום חוץ מכיתו".³² כסופו של דבר מודה מר לובלין בפני

עצמו וכפני איש שיחו כי הוא חי בסתירה, שכן אין סיכוי להיטמע בכבוד. האהבה והנאמנות לאשתו ולהווייתו החדשות עומדות בסתירה לנאמנותו הכסיסית לעברו, ל"איש בוטשאטש" שבו. על כן הוא מבקש את חברתו של המספר, בן עירו. היחס האמביוולנטי גובע מצד אחד מן הרצון להידמות, ומצד אחר מתוסר היכולת להיטמע. הזמן שבו נכתבו הרבירים במהלך חיי המחבר, והדמיון בפרטי חייהם של מר לובלין וש"י עגנון, מעלים את שאלת האמביוולנטיות כמצב נפשי של הכותב המבוגר, הכותן את הייו במבט לאחור.

המאפיין השלישי בסגנון הגיל המאוחר מדבר על התנועה פנימה. ביצירה זו באה לידי ביטוי תנועת נפש פנימה של המספר, המבטא את גישהו של המחבר המבוגר אל המציאות. על שחרורו של עגנון מתבניות מבויות קודמות כבר עמדה שרה כץ, במאמרה "התעסקותו של עגנון בחנות הריקה"³³. לפי דעתה "נגדר" הסופר להסתכלות פנימית באמצעות גיבורו, שלא בירדעין. הוא עיצב גיבור, אשר אוטם את עצמו מן העולם על-ידי היכנסותו לחנות הריקה, ושם, בהיעדר היכולת להתעסק במה שמחוצה לו, קורית לו תנועת נפש פנימה, שבסופה הוא מגלה, כפרק האחרון, שאין לו מפלט מן הכאב ומן האבל הכרוכים בנייתוקו מן השורשים. הזהות בין הסופר לגיבורו אינה מובנת מאליה, אבל היא מסתברת כאופן חלקי, לפחות מן ההתרחשויות כפרק האחרון (עליו ידובר בהמשך). מעבר להערכה חיצונית כמו זו של כץ, ניתן למצוא בטקסט עצמו ביטוי לתהליך ההתבוננות פנימה:

"נתברר לו עד מהרה להוותו הרבה, כי גם שם אין הוא יכול להימלט מעצמו, שכן אין אדם מפקיע עצמו מעצמו... דבר זה כלפי עצמי אני אומר. כלפי הספר ששיקעתי עצמי בו מיום שיררתי לחוצה לארץ ואם תמצא לומר, מיום שעליתי לארץ ישראל. אף על פי שגונתי, עדיין כאילו פתוח הוא לפני ועדיין המלבושים עושים בי כבימי עיסוקי כחקר תכונתם. הרי שאני רואה אדם... באים מלבושיו ואומרים לי ברא ונשיחה בו. איני מספיק להביט בו עד שהם מגלים לי כל סתריו... אני, שאיני מסתכל בנפש האדם מחמת דרך ארץ... רווקא לי בחרו להראות לי נפשו של אדם. אוהבים הם השכליים העליונים את נמוכי הרוח... את שפלי הכרך, שאינם מגביהים עיניהם למעלה מעצמם... מיד נפשו של אדם נראית להם מתוך המקיפים כשהיא עירומה מכל כיסוייה"³⁴. (ההדגשות שלי - מ"ו).

כל חייו עסק המספר בהסתכלות במלבושים, בתפאורות שלוכשים על עצמם האנשים סביבו. ואין לו בררה, שכן סוד מסתריהם מכה בו אם ירצה ואם לאו. באותה דרך הוא מתבונן בעצמו - "דבר זה כלפי עצמי אני אומר" - ורואה את נפשו ואת שורש מכאובו עד שנפשו תיראה לפניו "כשהיא עירומה ללא כיסוייה" (שם). התנועה פנימה מביאה את המספר אל הפרק האחרון שבו הוא חוזר אל ילדותו הקדומה: הוא הילד המחזיק בידו של יעקב שטרן - "נזכרתי ימים שהייתי נער ואני והוא מטיילים

היינו בחוצות עירנו³⁵ והוא, יעקב שטרן עצמו, אוצר הסיפורים, המנסה להעלות אותם מויכרונות קדמת ילדותו כדי להציב להם ולו זכר.

"הפרק האחרון" ברומן "בחנותו של מר לובלין"

"הפרק האחרון", שפורסם ב"המאסף", כנפרד מן היצירה, לא נקשר ברומן כולו, ולא בפרקים אחרים של תיאורי הזקנים, אשר הופיעו בשנתיים שלאחר מכן בעיתון "הארץ".³⁶ העובדה ששמו הוא "הפרק האחרון", כה"א הידיעה, מחייבת כדיקה של מרכיבי הכתיבה המאוחרת.

בניגוד לדעותיהם של י" כהן³⁷ וג' שוקן,³⁸ הפרק הזה לא נכתב על ערש דוויי.³⁹ לפני שאישר את העברתו לרפוס נתן עגנון בידיו של העורך דב סדן שתי תוספות, המהוות מעין צוואות פואטיות של המחבר, ומכילות מרכיבים מתוך מודל סגנון הגיל המאוחר. התוספות נכתבו בכתב-יד, על גבי פתקים מזדמנים. לפני מותו הוריש הפרופסור סדן את שתי התוספות הללו לבית-הספרים הלאומי. הן אמורות היו להיתוסף לעמ' 16 ו-25.

תוספת א. "מעשה ראשון כדי להפיג מרירות הלב, מעשה שני כדי לבטל את ההקפדה ומעשה שלישי כדי לרצות את הלב. ונמצאים כל המעשים מיישכים את הלב, ומשיכים את הנפש ומשימים שלום. מה שאין אתה מוצא במעשה אחד, אתה מוצא במעשה אחר ואין צריך לומר, במעשה בתוך מעשה".⁴⁰

פסקה זו נתונה בתוך מעשה שקלל יותר מאשר תיקן. ביקש המספר ללמד זכות על מר לובלין כאמצעות רוגמה של אדם אחר, אשר עזב את עירו ולא חזר. בסופו של מעשה אומר המספר: "רואה אדוני מר שטרן, אף שאר הערים יש בהם בני אדם אם יוצאים משם אין חוזרים לשם". ועל כך השיב יעקב שטרן באי נחת: "דאיתם את מר יעקב שטרן שפניו עצובות" (שם).

פרק זה עוסק בניסיון כושל לנחמה. המספר, שהוא בן דמותו של יעקב שטרן, מבקש לנחם את עצמו בכחינת "צרת רבים חצי נחמה", אלא שאין הדבר עולה בידו. בסופו של דבר מסתבר ש"כיבה את הרליקה כנפט".⁴¹ גם הסיפור שבא לנחם את השומע על הסיפור הראשון לא עלה יפה. עם זאת, לא מנע המספר מעצמו את האופציה של הנחמה ומתוך התוספת מסתבר, כי עצם הסיפור הוא הנחמה. בתוספת הוא מנסח למעשה את עקרון הווריאציה, האופייני לגיל מאוחר: התוספת מדברת בזכות אי המיון, בזכות ההליכה החופשית מכללים אחרי רוח הסיפור, ובזכות קיומן של אופציות סיפוריות דומות זו לצד זו. מעשה ראשון יש בו כדי להפיג את מרירות הלב. כלומר, כדי לבטל את ההקפדה, את הקיצוניות, את הביקורתיות. תוצאת המעשה היא הרגעה, שיכוך,

התפשרות. כך גם המעשה השני - מטרתו לכטל את ההקפדה. המעשה השלישי נועד לרצות, לנחם, לשים שלום בלב.

נמצא שכל ההגדרות אינן אלא וריאציה לאותו מעשה: כל המעשים נמצאים מיישבים את הלב, משיבים את הגפשו ומשימים שלום. כלומר כולם מוליכים לאותה מטרה - ואתה הקורא, כמו מי שמתכוון בסדרת תמונות⁴² או כמי שמאזין לווריאציות מוסיקליות, תמצא באחד מה שלא מצאת באחר.

תוספת ב. "רומה הייתי עלי במחטטי קברים, אלא מחטטי קברים מעלים חרס בידם ואומרים מה שאומרים, מה שהשעה יעדה להם, מה שעולה על דעתם. ואין מי שיכחיש את דבריהם, שאין המת יכול להכחיש את החי, ואילו אני רבד לי עם החיים, ואין חיים בלי אמת, ואין אמת אם אין עמה ריוק. ועתה יכולים אתם להבין את צערי, שאני רואה ואיני יודע מה אני רואה. וכן נטלתי עיני וחזרתי והבטתי בו"⁴³ (ההדגשה שלי - מ"ו).

תוספת זו נשמעת כהצהרה ארס פואטית, המתייחסת לבקשת האמת והדיוק כצוואה פואטית של האומן. על-פיה עקרון האמת הוא הרבד העמוק ביותר שעל הכותב להיות נאמן לו. במשפט הקודם לתוספת נאמר, כי יש לו ספקות ביחס לדיוק של מילותיו הוא: "חזרתי והבטתי באותו הגון. לכאורה כבר הגדרתי את טיבו, אלא שפקפקתי בהגדרתי. ואני אהב את הוודאות ולא את הדומה לדומה" (שם). תאווה האמת הזאת מופיעה פעמים רבות גם ביצירה המאוחרת "מקדמות", של ס' יזהר. למשל בפרק החמישי: "וכאילו עוד אמת שהיא יותר אמת מכל אמת ידועה"⁴⁴. וכן "וכאילו יש בהם איזו אמת מוכרחה כזאת ועליונה כדי כך שעושה שהאדיש הזה יהי שלם לגמרי מכל צד"⁴⁵. וכן "ואיך מעל הכל, וכלי קשר לכלום, וכאילו אמת נשכחת שמתכבד שהיא האמת הגדולה מכל..."⁴⁶. ולעניין הדיוק נאמר גם ב"מקדמות" כי "איך יפה לספר נכון על שפעת הדברים שישנם והגאה לשים צבע נכון אצל צבע נכון ולהתרחק אז פסיעותיים ולדעת, ככה, הנה, בדיוק ככה זה"⁴⁷ (ההדגשות שלי - מ"ו).

התעקשותו של הסופר להוסיף פירוט, אשר טוען כי יעקב שטרן הוא מציאות ולא חלום, אמת שיש לה קיום ספרותי לגיטימי, מעידה על ראייתו הטוטלית את אמנותו בסוף חייו. הוא מפקיע למעשה את יעקב שטרן מתחום ההזיה הכלתי מדריקת, ונתון להזיה הזאת קיום ראליסטי על-פי השקפתו. מי שחושב שעניין לו עם המתים - טועה. עניין לו עם החיים שמעבר לחיים, או במילים אחרות - עם קיומו המטפיסי של יעקב שטרן, מעבר לזמן ולמקום. התייחסות מטפיסית אופיינית לסגנון הגיל המאוחר.⁴⁸

האמירה האחרונה היא הנחרצת ביותר בקטע מבחינת קשריה לגיל המאוחר. המספר מודה באחרית ימיו, כי אין לו הסבר למה שהוא רואה בעולם... ואם הספרות מנסה להסכיר או לתקן, מבחינתו אין בה ישועה. הצער הגדול ביותר הוא הצער של כישלון יכולת הפענוח שבגינה מתיימר סופר לעסוק במלאכתו.

"מעטה יכולים אתם להבין את צערי, שאני רואה ואיני יודע מה אני רואה"⁴⁹.

עמרה זו מעמידה את הצער על קוצר היר האנושי בשיאו. זוהי היוודעות מאוחרת, שאין עמה פיוס או מחילה. זהו הצער המאחד את דמותו של יעקב שטרן הזקן עם דמותו של הכותב הזקן. שניהם יוצאים למסע בחזרה אל ילדותו הקדומה של הסופר, שניהם הולכים ומתכלים כמו אורה של הסיגריה, ומה שנותר משניהם הוא הצער על אי ההבנה האנושית.

"עם שאני מציץ ומביט לא ראיתי הימנו כלום. מה פרוש לא ראיתי הימנו ולא כלום? אלא מחמת שנתבטל בצערך ולא נראה ממנו אלא צערו. הלבשתי את הצער עור ועצמות ובשר וגידין ושמתי דברים בפי ולא הוצאתי אותם מפי, כמחשבה בלבד הגיתי אותם" (שם).

הטרנספורמציה הדרמטית המתוארת בפסקה זו מרגימה את מערכת הקשרים בין הרמויות: המספר הוא גלגול של יעקב שטרן, הוא יצוק מתמצית קיומו של יעקב שטרן, מן הצער. זוהי מעין מטמורפוזה גופנית, המעירה על הסופר המבוגר, הסוגר את חשבון חייו ומעלה בסופם את צער הפרדה והניתוק מן המקורות הראשוניים, מבית אביו. יש להניח, כי הפרק האחרון נכתב לפני הספר כולו ושימש לו מקור השראה. הזקנים אינם אלא וריאציה על דמותו של יעקב שטרן, שהוא גלגול של הסופר. כל אחד מהם מגלם צד מסוים של מלאכת הכתיבה או היצירה.⁵⁰

ההינתקות בפרק זה מגיעה לשיאה, כי אל תוך החנות הסגורה נכנסת דמות שאין לה טקסט. היא מתוארת על-ידי המספר מחוץ ומפנים. היא עונה על מרכיבי הסגנון משום שהיא מטפיסית, קיומה מעורפל, ורוחניותה נוכחת באמצעות אור הסיגריה. האמביוולנטיות בקטע זה מתבטאת בהטלת ספק: "פקפקתי בהגדרתי..." או "נטלתי כסא והעמדתי לפניו. או אולי הוא עצמו נטל לו כיסא וישב עליי. פתאום לפתע פתאום בא ואינני יכול לדייק בפרטים".⁵¹ (ההדגשות שלי - מ"ו).

התנועה פנימה מגיעה לשיאה בפגישה בין האב לבן. ההתכוננות הזו פנימה כה מכאיבה, עד שהוא אומר: "נתרגשו עיני ונתמלאו ברמעות מחמת החלום שחלמתי, שראיתי את אבי מורי בחלום. נתתי לו שלום ולא החזיר לי שלום מחמת אכלו. אמרתי לו, אבא, על מי אתה מתאבל? אמר לי, עליך בני אני מתאבל. אמרתי לו, אבלות ישנה היא, אפילו אני כבר שכחתי אימתי מתי. תהא אבא על דברי ואמר, אבלות ישנה? אם כן, מותרים אנו בתלמוד תורה".⁵²

התנועה פנימה מביאה את המספר להיוודעות למקור כאבו: כאב מותו כחייו, עם ההינתקות ממקורותיו. הנחמה היחידה המוצעת היא נחמת הלימוד, המשכך את הכאב ומרחיק את הגיבור, ואולי גם את יוצרו, מצער הפרדה.

שני שירים/ אברהם חלפי

ביצירת חלפי, משורר בוגר, שיצר עד ליימו האחרון, מופיעים ניצני התמות המאוחרות כבר בגיל צעיר: ניתוק, בדירות ותחושת מוות.⁵³ אבל בכגרותו שונה עיצובם של כל אלה. לנושא זה נדרש דן מירון במבוא לאסופת כל שיריו של חלפי. "השינוי (בשירה המאוחרת) איננו רק בטכניקת העיצוב של החוויה אלא גם - בעיקר - בגישה אליה. מכחינה זו מכריע הוריתוד על הריכור אורות 'כל אדם', לטובת ריבור מונולוגי בלשון 'אני' או 'אנחנו', ועמו - וזיתור על הכרזות וקביעת אמיתות כלליות לטובת תיאור תגטיבי ומורכב יותר של מצב אנושי קונקרטי. השיר המוקדם מסר את הווית האנשים... בסדרת חיזויים אוניברסאליים... השירים המאוחרים מוסרים אותה חוויה... כאנשים המתנסים בה ישירות" (שם).

גם מרכיב אחר המופיע כמורל הכתיבה המאוחרת - הספקנות והאמביוולנטיות מועלה על-ידי מירון כמאפיין שירתו המאוחרת של חלפי. "בשיר (המאוחר) בולטת הנימה התגטיביית ("יכול אני") לעומת הנימה הפסקנית של השיר המוקדם... כאן הוא אינו קובע הלכות אלא מדווח על תחושה של גבוליות, של סכנת החלקה אל שולי הקיום האנושי".⁵⁴

לעניין החופש מקונכנציות (ראה כבדיקת מודל על-פי השיר "אכי"), מתייחס מירון כאותו מאמר בהקשר לאחד משיריו האחרונים של חלפי, שנקרא "אוול המעט" (שיר שנמצא בעיזבון ויצא לאור אחרי מותו של המשורר). הוא אומר: "החופש הפיגורטיבי שכתמונה כזו... מכטא חירות רחנית מוחלטת של משורר, שהתגבר על פחדים קיומיים ועל מנבלות פואטיות".⁵⁵

את השינויים הנוגעים למשרע החיים ביצירת חלפי ניתן לראות בשני שירים, אשר נכתבו בשתי תקופות שונות בחייו. הראשון בראשית יצירתו, השני ממש כסופה. השירים הם: "השיר על התוכי יוסי", ושיר ללא שם, אשר נפתח במילים "מגיעים אל שעות כאלו".

שיר על התוכי יוסי

התוכי יוסי... "בית רבן"
(אביגדור המאירי)

אקנה לי תוכי ושמו יהיה יוסי.
עמו אשוחח עת איש לא ישמע.
אז אומר לו, אומר:
העצבות כמו כוס היא
ובה יין מר
מענבי הנשמה.

התדע, תוכי יוסי, אתה ילד לירי.
צפוי לך מוות שקט,
כה שקט.

ואז אנוכי בתוגת המאירי
אלחש לקירות יוסי מת,
יוסי מת.

וישוב אפרך מהכלוב למולדת -
מן הכלוב הלבן לעפר הצהוב,
ערירי, בלי אישה תוכיה ויולדת.
לתוכי שכמוך אסור לאהוב.

אתה לא תאהב, יוסי, יוסי,
אף פעם.

כמוך נולדו להנעים פטפוטים
עם כל משורר שליבו אש וזעם,
בין לכבות אדישים וחוטאים.

כמוך הם רק צעצוע בבית,
למען יוכלו ילדים לשחק.

פטפט תוכי יוסי,
נחמני כזית,

לכי היום ריק.⁵⁶

*

מגיעים אל שעות כאלו

אל כאלו

שאולי מוטב לא לספר

אותן

החרוזים נשברים אל שיר

חה מעשה שיר.

הבורא נבראיו

בוראם דוממים

אפילו צועקים וזעקים עד פרוץ

גדרות שמים -

הם דוממים.

משהו לפתע מתפזמן
ומאמין אמונה לא שלמה
כי אמר
את הכי הכי הוא אמר.
ואז
השיכרון עצמו משוטט מפוכח
כך ולא כך
הייתי מתפלל תפילה תמה לילדות
שתתחרו עם לא עם לא
עם לא אכוד.⁵⁷

שני השירים שעניינם היצירה ויוצרה נכתבו בשתי תקופות בחיי המשורר. השיר הראשון הופיע בקובץ השירים "משירי האני העני" ב-1939, ואילו השני נכתב ב-1980.30.5, ימים ספורים לפני שהמשורר הלך לעולמו.

הן מצד תוכנם והן מצד עיצובם האמנותי מדגימים שני השירים הללו את השינוי שחל כפואטיקה של המשורר. בעוד שבאמצע חייו מתאפיין שירו כקוהרנטיות תמטית ופרוסודית, הרי באחרית ימיו נשברים "ספרי החוקים" הליריים שלו. החרוזים "נשברים אל שיר" - זוהי מלאכת הכתיבה.

השיר המוקדם עוסק בגודלו של האמן-המשורר-השחקן-התוכי, שנועד לשכך בעולם הזה את כאב המציאות: "פטפט תוכי יוסי, נחמני כוית/לבי היום ריק" (ראה לעיל). התוכי, בן דמותו של המשורר, משעשע את העולם, משמש "צעצוע בכית", אבל הוא עצמו ערירי, בלי אישה תוכייה, בלי נצר. השיר בנוי בקפירה, חרוזו אינם חרוזים רקדוקים, אלא מורכבים מצירופים בלתי צפויים של שם חרוז עם תואר (לירי - המאירי), שתי מילים חרות עם שם פרטי (כוס היא - יוסי), תואר חרוז עם שם הפועל (צהוב - לאהוב), או פועל בנטייה חרוז עם שם עצם (ישמע - נשמה).

הגיוון בצירופי הלשון ומרכיביה יוצר מלאכת מחשבת המשרתת את ההיגד שעניינו אמנות השירה בהיבט אירוני: זהו השיר על המשורר שלבו אש וזעם, וככל זאת הוא מנעים פטפוטים בין לבבות אדישים וחוטאים...

כהשוואה לחריזה מורכבת זו נשמעת החריזה בשיר המאוחר כמרושלת כמתכוון. המשורר חרוז מילים זהות באפיסודה: שיר-שיר; כאלו-כאלו. החזרות אינן מתחייבות מן ההקשר אלא מופיעות כהיסח דעת טכני: "מגיעים אל שעות כאלו - אל כאלו". השורה השנייה ממקדת את הדעת בשעות האחרונות הללו שאולי מוטב בכלל לא לכתוב עליהן שיר. עצם פעולת הכתיבה מוטלת בספק. הוויתור על קונבנציות, השייך גם הוא לכתיבה מאוחרת, מתמצה במילים "החרוזים נשברים אל שיר - זה מעשה

השיר", כלומר השיר או האמירה האחרונה חזקה מאבני הכניין שלה. הפורמליות הלשונית נשברת מול ה"שיר", כלומר הנושא, או התוכן, או הכאב המבקש ביטוי. הבית הבא מבטל לא רק את החרת, כלומר את הטכניקה הלשונית, אלא את ההגה עצמו: המצב האנושי הוא דממה. אין מקום למילה במקום שנחשף הכאב האנושי: בלום פה מלדבר – הוא המצב האימננטי של הגבראים. שום צעקה, שום זעקה, שום שיר אינם יכולים לבטל את גֵּרַת האילמות של אדם מול כוראו.

כבית זה באה לידי ביטוי, כאמור, הספקנות האופיינית לכתיבה מאוחרת (ראה פרקים שני וחמישי ב"מקדמות" של ס' יזהר). הספקנות נתפסת כאן כתשתית מעשה היצירה. בבית הבא מופיעה תופעת סמיכות הלשון הליטרלית והמטפיסטית. הריבור מתיילד: "את הכי הכי הוא אמר". אבל תוכן הדברים נוגע לשאלה של אמונה בכוח המילים לומר את ההיגד העיקרי, המשמעותי ביותר. ואז – הרגש עצמו "משוטט", ללא הסוואת המילים. אין זה משנה: "כך ולא כך"... התלבטות הנצחית של איש המילים אם להגיד כך או אחרת מאברת את חשיבותה. מה שנשאר הוא האבסורד המשוטט. שיכרון מפוכח הוא ניסוח כלתי הגיוני ממש כמו רוממים צועקים וזעקים. מה שנשאר מבטל את עצמו מכוח האבסורד ומשאיר את האינות, את הסוף כחלל נטול מילה. רק בבית האחרון מופיעה התפיסה המעגלית, אשר משמשת הסבר לחזרה אל הילדות. הילדות נשארת על יריעת השיר לאחר שכל השאר נמחה: החרת, המילה, הרגש המבטל את עצמו בנוכחות האבסורד. "הייתי מתפלל", הוא מעין משאלת לב: רק תפילה אחת יש בה ישועה: לחרוז את הילדות עם האינות, עם השלילה, עם ההתאפסות. רק בילדות יש (אולי) כוח להתחרז עם ה"לא האבוד" ולתת בו תום ותקווה.

באינטנסיביות נדירה, שאין דרך אחרת להסביר אותה אלא בנוכחות המוות, מגלם השיר הקצר הזה את כל מרכיבי הכתיבה המאוחרת: ההינתקות מן הסדר, מן העולם שהשירה היא כלי ביטוי, הספקנות במלאכת הכתיבה וכמשמעותה והתנועה פנימה, בחזרה אל הילדות כמפלט אחרון.

*

שלושת היוצרים הישראלים, שקרקע יצירתם חמנה במאה הנוכחית זכו להזדקן וליצור עד ימיהם האחרונים.

ביצירתם ניתן לאתר את תופעות הכתיבה המאוחרת. הרושם הוא, שכל ש"מתכווץ" הזמן, נעשות התופעות אינטנסיביות יותר ונחרצות יותר.

חזרתו של ביאליק לילדותו בממד של כרירות וניכור מפורטת כשיר "אבי" וככל יתר שירי המחזור "יתמות". חזרתו של עגנון לילדותו עטופה בסיפורי מעשיות, ומתנהל מעין מאבק בין רצונו לספר על עצמו ביוגרפית, לבין גיסיונות החסימה שלו המתבטאים

במעברים לדגרסיות. רק שירו האחרון של חלפי "נקי" מפירוט, מגיע לתמצות שהוא על סף פירוק המילה עד "האטום" הבסיסי שלה, והוא מעמיד את ה"ילדות" כמושג, כמשאת נפש, כישועה מאברן, מ"לא אבוד".

בכל היצירות הללו ישנה שבירה של מסורות קודמות של היוצר. השבירה המודעת לעצמה של כלי הביטוי האמנותיים, ההתייחסות האירונית לעתים קרובות לקונבנציות ארס פואטיות מקבלת ביטוי חזותי רב עוצמה בעבודותיהם המאוחרות של ציירים ופסלים מתקופת הרנסנס ועד ימינו. הדוגמאות שנסקרו בפרק זה נוערו לכרר, את תקפות המודל ביצירות מאוחרות. כפי שהובהר באופן ספציפי לכל יצירה, ניתן לאבחן לפחות שני מרכיבים מתוך שלושה בכל אחת מן היצירות.

אסתר ראב - שירה, פרקי יומן ופרוזה בערוב היום

בשנותיה המאוחרות יצרה אסתר ראב באינטנסיביות רבה. עד לאותן שנים יצרה ופרסמה פחות מאשר בשנים אלה. גם מאמרי ביקורת רבים יותר נכתבו עליה בשנים הללו.¹ קורות חייה הפואטיים מוכיחים כי היצירה אינה מתמעטת בהכרח עם הגיל, ואינה נופלת באיכותה בגין התבגרותו של היוצר.

השימוש בטקסטים שונים כדי לשזור נתונים תמטיים מסתמך על גישחו המחקרית של י' לומרנץ,² הכורך ביטוי ספרותי עם מחזור החיים. הוא מנסה להבהיר מושגים מרכזיים של הפסיכולוגיה ההתפתחותית של בגרות וְקנה, תוך כדי הגשתם המשולבת בתחומי ספרות ושירה. לטעמו מעשיר המפגש הזה את שני הצדדים משום ששניהם עוסקים בהווייה האנושית ובבירורה. האחר כלשון הפסיכולוגיה האחר כלשון הספרות. אנשים משתמשים בביטויים כגון "מחזור החיים", "מסלול החיים", "טווח החיים" משום שהם מושגים עתיקי יומין, המצויים ברוב היצירות האנושיות. המושגים הללו ממחישים, לרעת לומרנץ, את התפיסה האחרותית על החיים ועל הטבע. המושג "מחזור חיים", למשל, מחיל על האדם את עוברת היותו חלק מן הטבע. ואכן מרובים הם הדימויים המציגים את מחזור החיים כאמצעות מטפורה או סמל מהטבע.

בין ראשית לאחרית - מנוף הארץ אל נוף ה"אני"

בראשית דרכה כותבת אסתר ראב על החוויה הארץ־ישראלית שלתוכה נולדה ובה צמחה. "מראות השתייה" שלה נובעים מנוף מקומי, שורשי, והיא אינה מתארת שום תהליך של פרדה וגעגועים הכרוכים ב"כאב שתי המולדות".³

מלכתחילה, טוען צבי לון, היא חופשית מכבלי פרוסודיה מקובלת, ומתרחקת מהאסכולות הגרולות של זמנה: דור ביאליק וחבורת שלונסקי. הילדות המתוארת בשיריה הראשונים חפה מכל תוגת גלות, משירי ערש רוויי געגועים ומנופים אירופיים, המזכירים לנמעני הספרות העברית של דורה. בשירה ישנו "גילוי מציאות חדשה. הפרדסים הפורחים, החול הלהט, האקליפטוסים והצרעות. השיר יונק מהווייה זו".⁴

היעדר הקישוטיים והדכוקות באותנטי משפיעים הן על המראות החשופים, הקיציים, הקוצניים והן על הסגנון התמציתי, ההכרחי, המרוקן, שיש בו מפגש מתחכך ומייסר עם הוויית חיים סגפנית, מסעירה ומושכת את הלב בעת וכעונה אחת. הקסם שבקשר הזה

נובע מן האינטימיות של מי שצער כמו גופו על החול הלוהט של המזרח ולא למד עליו מפי אחרים.

לדעת שוהם, היא מגלה אפשרויות חדשות. היא "רואה עצמה לא כשושן בשדה, אלא כדרדר בשדה. מודעות עצמית זו של דרדר השרה כעוברת חיים שיש לברך עליה ולהתגאות בה, היא שמבדילה את שירת אסתר ראב משירתם של עמיתיה לשירה העברית, שהיו בני דורה אבל לא בני ארצה".⁵

אין כמו שירת אסתר ראב בראשיתה היודעת לצייר מציאות ארץ-ישראלית אותנטית, על-פי שוהם, משום ש"יפוי זה אינו מלאכותי או מאומץ. הדוברת אינה חשה שהיא מייפה את הפגום, אלא מבטאת את מה שהיא רואה כמציאות שלה, כנופה שלה. ושנית, גם אם יש כאן אידיאליזציה מכוונת, הרי זו אידיאליזציה של נוף נוכח, ולא גיוס של מציאות ספרותית קודמת המוטענת על הנוף למען טשטשו" (שם).

ניתן לטעון, כי בתקופה זו שרה ראב על הארץ, על עצמה כחלק אורגני של ההווה המקומית. היא רואה את יחסיה עם המקום כמו יחסי אם ובת אהובה. שייכותה אינה ל"קבוצה", ל"יחד" הנפרץ בתקופתה, אלא רנוקא שייכות אינטימית ואישית לפרטי הנוף, לריותותיו, לשמות הצמחים, לעונות השנה, לאוריר ולמגע הגופני.

*

משנת 1930, שנת פרסום ספרה "קמשונים", ועד פרסום הספר "שירי אסתר ראב" ב-1963, יצאו לאור במוספים ספרותיים (בעיקר ב"מאוננים") שירים ספורים בכל שנה. משנת 1941 ועד 1947 לא פורסם כל שיר מפרי עטה. בשנה זו, שנת 1963, זכה ספרה לתגובה נרחבת ביותר של הביקורת.

חזרה זו אל בימת הספרות אחרי כשלושים שנות איפוק יחסי הייתה כרוכה בהתכוננות חדשה בשירה ובמעקב אחרי השינויים שהתחוללו ביצירה במהלך השנים הארוכות הללו. שוהם סובר, כי המטמורפוזות שעובר ה"אני" הדובר בשירים שלאחר קמשונים הגו מאלף.⁶ הוא אומר, כי "ככל שמכשילה שירתה של אסתר ראב, כן מבשילה כתובה הווית המוות. אך בניגוד למקובל, ועם זאת כפי שאפשר היה לצפות בשירה זו, המוות אינו קריטי, אלא חלק אורגני ממסכת החיים". בשיר "כפרג נישא ברוח" עולם הטבע מכין לדוברת קבלת פנים מלכותית של שטיחי חרדל ובבונג, וצופים מיוחדים מכשרים את בואה להתמוג סופית עם אימא אדמה: האפור, האבק, העננים, העשן ממלאים את היריעה במקום הנחרצות הצעירה. גם מבחינה מוסיקלית, טוען שוהם, התחלף הסולם המז'ורי בסולם מינורי.⁷

על היבטים אלה ראוי להוסיף את הממד של משרע החיים. בשנת 1963 התקרבה המשוררת לגיל שבעים. מרב חייה כבר היה מאחוריה ושירתה נכללת בטווח הבדיקה של סגנון הגיל המאוחר.

לעניין זה מתייחסות חלק מן התגובות על קובץ שיריה המאוחרים. רבקה כצנלסון⁸ אומרת, כי בספרה הצנום של אסתר ראב "חברו הראשית והאחרית שבשיריה, והרי היא כחזרת ממטע ארוך. בשירים הראשונים, בגיל הנעורים, העלתה בכוח ציודי רב את הנוף הקוצי, המעולף צימאון קיץ של ארץ ישראל ושורה בהם קלילות אורגנית של משוררת בעלת מולדת אחת, ללא חצייה בין רוכרי 'בית ישן' כימי ילדות ובית ישן בימי בגרות. במרוצת השנים הגיעה אל המכלול שקראה לו 'משירי קץ העולם', בהם שירים נסוכי הגות, חצובים מתוך מורא וכרידות". משמעות ההערכה הזאת היא, שנוף הארץ נדחק בשיריה המאוחרים לטובת ההתבוננות פנימה, אל "נוף" האני המתייסר במפגש עם הזמן הכלה והולך.

אחד המאפיינים הבולטים בשירתה המאוחרת וגם בפרוזה שכתבה לסירוגין בכל אותן שנות איפוק, הוא השיבה אל המקורות ובמיוחד אל הומת המגן הרגשית שלה - אביה. לדעת צלקה,⁹ בשירתה המוקדמת היה "סוג של דתיות טבעית, רליגיוזיות טבעית... לרליגיוזיות שלה נוח ביותר בטבע". בשירתה המאוחרת היא חוזרת אל תחנות היסוד של חייה האישיים: האב, הבית, הנוף האכזר. גם כאן משמעותי ביותר הוא הקשר לנוף, לעצים, לעונות השנה, לבעלי הכנף. אבל חוט השרדה הפואטי של כל אלה הוא תחושת הניתוק הקרב, הכרידות והספקנות. ההגות משתלטת על מה שקודא צלקה "רליגיוזיות טבעית".

"הזקנה בראי -

מי היא?

שבעים שנה -

ואחת -

של מי?¹⁰

אומרת המשוררת ומוסיפה על השיר פעולות של ילדה קטנה: תולשת נרקיסים, אוספת פטריות, חוטפת עלים, נרדמת כצמרות אורנים, חבוקה כורעוניתיהם הבשומות. הקומביניציה של ראשית ואחרית, "הזקנה - הילדה", מבטאת את התפיסה המעגלית של סגנון הגיל המאוחר: החיים אינם ליניאריים, האדם הוא הצטברות של כל מה שהיה ולא מטמורפוזה, המשילה עורה כנחש.

הניכור בין ה"אני" השר לבין מי שנראה במראה קיים עד לאותו רגע, שכו ה"אני" השר מגלה בתוך עצמו את הילדה החבוקה בטבע. קיומה של הילדה הקופצת על "הנס", סוסו של אביה, ודוהרת עם השקיעה מאפשר לה לעבור בשפיות הרעת את תקופת בגידת הגוף.

כאופן כללי יותר ניתן לראות, כי הצד הלידי הפרסונלי הולך וכובש מקום רב יותר בשירים.¹¹ מנוף הארץ - אל נופה הפנימי, הנטוע בויכרונות.

חוקרי שירת אסתר ראב נוטים לטעון, כי שירתה המאוחרת מקבלת את הסוף באומץ, מתוך כוח פנימי, אשר ניוון מהטבע, מנופי השתייה שלה ומהשקפת עולם שלפיה הסוף הוא חלק אינטגרלי מהחיים ויש להשלים עמו.

על-פי לח, 12 בשירי הזיקנה של א' ראב פועלת נורמה פנימית אופיינית לה: האומץ לקבל את הכיליון בכרכה נובע מהקרנת הנופים, מכוחם המנחם; הוא מרגיש טיעון בסיסי זה בשיר "בעל החרמש":¹³

בעל החרמש

מתקרב אט -

לא אירא רע;

נחשולי ירקון

זכים ככדולח -

יהיו סביבי

- - -

אמסור כחי

לריחות הסוף

וכרי דשא

מסביב -

ואט ארדם

לקול דג

מתנפץ

על שטח המים -

מרצר

ושולח גלי כסף

רוטטים בעגול

(שם, עמ' 422)

לזו רואה בשיר זה התעטפות במראות שתייה נעימים, נופים המשככים את פחד המוות, ובעצם יש בשירה מאוחרת זו, לדעתו, מעין כניעה מרצון.

בביטוי "אמסור כחי" הוא רואה קבלת הכיליון בכרכה, כחלק ממהלך חיים שלם, כאשר הנופים המרגיעים משככים את כאב הפרדה.

גם לדעתו של שוהם "בכל שמבשילה שירתה של אסתר ראב, כן מבשילה בתוכה חווית המוות; אך בניגוד למקובל ועם זאת, כפי שאפשר היה לצפות בשירה זו - המוות אינו קריטי, אלא חלק אורגני ממסכת החיים".¹⁴ התבוננות בשיר בנוכחות המודל של כתיבה מאוחרת מגלה שזו אינה כל התמונה. שיר זה, אשר נכתב כשהייתה המשוררת

בת שבעים ושש חושף את מרכיב האמביוולנטיות כמודל. לצד ההשלמה והנכונות למסור את עצמה ל"בעל החרמש", ישנה בשיר גם עדות לאיום ולחרדה, הרחוקים מרחק רב מהפסטורליה הנראית כלפי חוץ. הביטוי "לא אירא רע" מכיל אלוויה תג"כית מזכרת, המחייבת התייחסות משלימה: "גם כִּי־אֶלֶךְ בְּגִיא צַלְמָת לֹא־אִירָא רַע כִּי־אֲתֵּה עִמָּדִי. שְׁבִטְךָ וּמִשְׁעַנְתְּךָ הֵמָּה יִנְחַמְנִי"¹⁵

אל תוך "הפסטורליה" שרואה לוח נכנס בעקיפין גם "גיא הצלמוות" שבו הולכת הרוכרת. הפסוק עצמו מזמן מצב אמביוולנטי: מוצאה של הנחמה גם ב"שכט" (בכעס, כחמה) וגם ב"משענת" (ברחמים ובעזרה). הנחמה היא כעצם הקרבה, כעצם העובדה ש"אתה עמדי". כל זה אינו מונע את תחושת המחנק והאימה אשר מלווה את המשוררת, ונותנת הרגשה של איפוק מאומץ לשתוק (כמו הרג בשיר) ולהתנפץ על שטח המים. ההליכה הממושכת והכרוכה בעיניים באה לירי ביטוי גם ב"מחברת הגהינום", אשר נכתבה ממש בתקופה זו, כעשר שנים לפני מותה.

מצב פרדוקסלי זה, שלכאורה יש בו ביטויי נועם ופיוס אבל כאמת מחלחלת כו החרדה, אופייני לכתיבה מאוחרת והוא מתממש בשיר המסמיך ביטויי נחמה וביטחון לתמונות אימה. לצד המילים: "זכים כבדולח / יהיו סביבי", ישנן תמונות כמו "בעל החרמש / מתקרב לאט" - תמונה שיש בה כוח, איום ומוימה. אל התמונה הזאת מצטרפות מילים כמו "נחשול" שיש גם בו קונוטציה של כוח ואיום. בהמשך השיר, שאינו מצוטט אצל לוח, מופיע פרדוקס נוסף:

אט ארדם

לקול דג

מתנפץ

על שטח המים

מרצד

ושולח גלי כסף

רוטטים בעיגול (שם, עמ' 422).

הצירוף "קול דג" הוא פרדוקסלי. מכל האפשרויות ליצירת דימוי מן הטבע נבחר הדג המפרכס והשותק. מבער למעטה ההירדמות השלווה, הורימה, הכרולח, מופיעה ההירדמות לקול "ההתנפצות", כורכת דבר עם היפוכו: שלווה עם סערה. ההתנפצות המהווה המשך לאסוציאציה של נחשול היא הפן התוקפני, האלים הנועץ בקרקעית השלווה, הזכה כבדולח.

לטענת לוח "מוות כזה אינו טראגי כלל, אינו מטיל אימה, להפך: הוא רך כרשא, פסטורלי, נעים כחרמה תמימה של ילדה שלווה" (ראה הערה 12). נראה לי כי השיר אינו רק קבלה שלווה, כ"תרדמת ילדה" - של הסוף. יש בו אמנם כניעה מרצון

והתעטפות במראות אהובים, אבל גם, כאמור, "התנפצות" ו"נחשול", "כרי הדשא", "לא אירא רע", "החרמש המתקרב לאט" ואפילו המים, הגלים והנחשולים מובילים אל אותו פרק כ"ג בתהלים המתקשר אסוציאטיבית עם טקס אשכבה, עם קץ החיים: כנאות דשא ירביצני, על מי מנוחות ינהלני.

תשתית אסוציאטיבית זו אינה "תמימה" כמו שהיא נראית. האמביוולנטיות העולה ממנה אופיינית לכתיבה מאוחרת.

החזרה לילדות כחלק מתנועה פנימה גם היא מופיעה, על-פי לון, בשיריה האחרונים. היא באה לידי ביטוי בחזרה אל מראות השתייה:

לילה טוב

לרחבי שמים וארמות רחוקות

לצבא הארץ

ולביצות שנתיבשו - ונבלו נרקיסיהן.¹⁶

"הלא ביצות וצמחייתן הן נתונים מן המאה שעברה ומראשית מאה זו, ומאז נתיבשו ונכבשו - אבל אסתר ראב זוכרת דווקא אותן, ומתן היא נפרדת. מובן שאי אפשר להיפרד מן העולם בלי להזכיר את הטוב בידירים: ריח ירוק כעלי אקליפטוס, כאשר הסינסתזיה 'ריח ירוק' קושרת קשר מובהק אל חוויות הילדות".¹⁷

גם שוהם¹⁸ מתייחס לתנועה פנימה בשירתה המאוחרת של אסתר ראב. הוא סובר, כי "טוד הקסם של שירת ראב לקורא בן ימינו הוא בכך שהיא עונה על צורך נפשי עמוק של האדם המודרני שהוא גם אדם מנותק וסנטימנטלי. היא מאפשרת לו לתזור אל הוויה קמאית חיונית שאבדה לו: להיות שוכ אדם נאיבי, בן לאימא טבע. האמנות המודרנית מעניקה את חווית הניתוק ואת הגעגועים אל האחדות האבודה, בעוד ששירת אסתר ראב מעניקה חווית אחדות תמימה פשוטה... הקשר לנוף המקומי, העכשווי, יוצר הזדהות מיידית ומצביע על צוהר ולו רק צר מאד, שנפתח לקורא אל ילדותו שלו ואל הנאיביות שאבדה לו לעד עם בגרותו" (שם). שוהם רואה בחזרתה אל נופי הילדות חזרה אל הנאיביות המגוננת מפני אימת המוות. הגלות הביאליקאית מן הילדות אינה קיימת בשירת ראב. "האני נשארת תמיד בחזקת בְּתָה הקטנה והמפונקת של אימא אדמה", אומר שוהם (שם).

*

הנוף, הנחמה והכוח שהמשוררת שואבת ממראות השתייה, ההתכנסות המתפנקת בחיקה של אימא אדמה וההתרפקות על קרבתם של הריחות, הצבעים ושמות המקומות המוכרים עד כדי אינטימיות, אינם סותרים את נוכחותם של שלושת מרכיבי מודל הכתיבה המאוחרת בשירת הֶזְקְנָה של אסתר ראב.

ההינתקות מן החיים, העולה מתיאורי עקת הכרידות ומלווה בנימה מטפיסית, האמכינולנטית המתכסאת ביחסי קרבה ורחייה עם המוות, והתנועה פנימה, אל עצמה, אל ראשיתה הביוגרפית, מהווים תשתית פואטית ליצירתה המאוחרת, ומשקלם בתקופה זו רב ממשקלם של נושאים אחרים ביצירתה המוקדמת - כמו "ארץ ישראל: דרך הגוף אל היסטוריה" או "המולדת כאם וכאישה חושנית" כפי שהופיעו בקובץ "קמשתים"¹⁹. בפרק זה תיבחן יצירתה המאוחרת של א' ראב על מרכיביה השונים: יומן, רשימות קצרות, סיפורי ילדות ושירה לירית. בכלם ייחשפו מרכיבי סגנון הגיל המאוחר.

"ואולי אני נצוץ מכוכב אכזר בחלל"²⁰

ההינתקות מן החיים הולכת וצוברת תאוצה בשיריה האחרונים של אסתר ראב (שירים שנכתבו מ־1971 ואילך, מגיל שבעים ושבע ועד מותה ב־1981 כגיל שמונים ושבע). כעוד ששירתה המוקדמת מבטאת התקשרות טוטלית אל העולם, כך עסוקים שיריה האחרונים במצוקת ההינתקות והפרדה. הקשר אל המקום בתקופת "קמשתים" נושא הבטחה נצהית:

"לבי עם טלליך מולדת

...

כעל פני משי צח

לעולם כם אנוע ..."²¹

ההבטחה של המשוררת הצעירה אינה מתייחסת לחלופיותה. היא תמשיך לנוע בתוך ההווה המחזורית של הטבע "לעולם". הקשר והשייכות, הראשוניות של ההווה הישראלית המקומית, הם השלד האידאי של היצירה המוקדמת. הקשר הוא טבעי למי שצמח מימיו הראשונים בתוך המציאות הישראלית. הגופניות שכמהות הקשר הזה באה לידי ביטוי בהצטברות וזכרון התחושות, בשתילת התחושות הללו בראשוניות הקשר שבין אם לתינוקה:

"ריח סמדר ופרדסים פורחים

עם חלב אם השקיתי;

...

סבתות קרושות בירושלים,

זכותן תגן עליי"²².

המשוררת מוקפת ביטחון בתקופה זו של חייה. חלב האם, נוכחותן הקרושה של הסככות כל אלה יגוננו עליה, ויעניקו לה בתקופה זו של חייה תחושת עוצמה. "אשלח רגל ארוכה אל מעבר לגבולות היש"²³

מי שינק עם חלב אמו ריח סמדר ופרדסים פורחים, אינו עושה הפרדה בין המציאותי לבין הנכסף. יש לה די כוח להרגיש כי היא מסוגלת לשלוח את רגלה הארוכה אל מעבר לגבולות היש. הכוח הנובע מן היצירה ומתחושת ה"יחד" מחזק את האמונה, כי מה שנבנה אותה עת יגבר על הזמן וישיאר מעבר לו.

תפיסה זו מחזיקה מעמד לכאורה לכל אורך חייה של המשוררת. אבל התבוננות בשיריה המאוחרים מעידה על כך, שמה שמופיע בשלב זה כאמונה בקיום מעבר לימים, הולך ונחלש בשנותיה המאוחרות כשהיא מתייצבת מול התפוררות הגוף. בתור עלמה היא חיה בהרגשה שעצם הקיום הוא נצחי ונמצא בשליטה. את ההוכחות לכך היא מקבלת מנצחיותו של הגוף ומהקרושה המתמשכת לאורך הדורות, נוצקת באבנים, כנופים ובנוכחותן של הסככות הקרושות.

ההתמסרות למקום נמצאת מעבר למחסום הזמן: "יד ביד נחול מחול, / קרְבֵינו -

נפשנו. / מְנַסֵךְ אהבה / ונסך הרם / תְרֵשָׁא אָרֶץ, / וְכַבְדוּ תִזְקוּ / עליה הדורות"²⁴

אבל ההבטחה שנושאת עמה משוררת צעירה, שחייה לפנייה, לא עומדת כמבחן הראייה הרטרופסקטיבית המאוחרת שלה עצמה. בשיר שכתבה ארבע שנים טרם מותה היא מטילה ספק בכל מה שהיה פעם גרעין האמונה הצרופה בכוחה.

בשיר זה היא מזכירה את עקרונות הצורכת, את תחושת ההחמצה האופיינית לאדם זקן ואת היעדר הקשר, את אי השתייכותה. הינתקות מוצהרת זו היא אופיינית לכתיבה מאוחרת ועניינה התמעטות האינטראקציה עם הסביבה.²⁵

"בעצם לא הגעתי אף פעם / לדרכי / דרך רחבה זרועת אור ושתולת עצים / בירכתיה / תמיד השתלשלתי בייסורים גדולים / בדרכים צדדיות לא שלמות, טבולה בצער / לא הגעתי לכלל פריחתי הטבוע בי / אולי היו אלה עשרת בני האיתנים כאלונים / שלא יצאו ממעי / אולי אני אם שבט שאבד את דרכו כמדבר / או צופיה נעלה כחלה ואלגנטית / ואולי אני ניצוץ מכוכב אכזר בחלל"²⁶

תחושת ההינתקות מתבטאת ביציאה מן המרכז אל השוליים: הדוכרת לא הגיעה אף פעם לדרך הפנימית שלה, אלא "השתלשלה" בדרכים צדדיות. מה שהיה טבוע בה כהבטחה גדולה - לא התממש. הפריחה היצרית, הסוחפת של ראשית דרכה נראית במרחק השנים כמו השתלשלות פסיבית בדרכים צדדיות, כשהיא טבולה בצער. מעולם, על-פי השיר המאוחר, לא הגיעה המשוררת לפריחה שהייתה טבועה בה בתקופת "קמשונים". אפשרות אחת המסבירה את תחושת ההחמצה היא בניה שלא נולדו. אבל זו רק אחת האפשרויות. אלה האחרות מציעות שלושה מצבים קיומיים שאינם מתחברים עם המציאות, או במילים אחרות - משמשים מטפורה להינתקות, שונות וכרידות:

האפשרות הראשונה היא הייתה אִם לשבט "אבוד במדבר"; האפשרות השנייה היא נלגולה ב"ציפור כחולה", שהיא מטבע בדייתה כלתי מושגת; והאפשרות השלישית היא מטפורית: אולי היא "נצוץ מכוכב אבוד בחלל". בתוך שלוש שורות תוזר פעמיים השורש אב"ד ומשרה את הטון ההולך ומתנתק מן המקום. אם השיר מתחיל בתמונה ריאליסטית לכאורה של דרך רחבה, שתולת עצים כירכתיה, הרי הוא מסתיים באווירה מטפיסטית, בתמונה ההולכת ומתמעטת עד כדי הישארות נפש סמלית בלבד: ניצוץ מכוכב אבוד בחלל.

שלוש האפשרויות טוות מעין "ביוגרפיה" פואטית; ביוגרפיה זו עונה לשאלה "מי אני?" כשהיא מעמידה שלוש אופציות. כולן מעידות על אבדן הקשר, שעליו רוכז כיצירה הקדומה שלה. הראשונה העמידה את ההחמצה על תמונת האם ללא ילדים: המשוררת היא אם לשבט שאבד במדבר, ובאסוציאציה תרבותית עברית - ענש. איבד את דרכו, ממש כמה בשורה הראשונה של השיר: "בעצם לא הגעתי אף פעם לדרכי".

גם האופציה השנייה מעידה על ניתוק: אולי המשוררת היא צופית, ציפור שיר קטנה, אפורה למראית עין, אבל מתוך צבעיה הכהים מנצנצים צבעים מתכתיים בולטים: ירוק, סגול, כחול. דימוי זה מדגים את הראייה הקדומה של המשוררת כחלק מהנוף המדי. אבל התיאור "נעלה ולאנגטית" מפקיע אותה ממעורבות בסכיבה ומשרת היטב את רוח הדברים, רוח של ריחוק והינתקות.

האופציה השלישית היא העגומה מכולן, משום שאינה מתקשרת עם ההווה האנושית (שבט במדבר) או עם ההווה החיה, הנושמת מסביב (צופית כחולה). היא מותירה את האפשרות המטפיסטית ומקצינה אותה עד אבדן מוחלט. הכוכב רחוק מטבע כרייתו. הכוכב האבוד רחוק ממנו וההיעלמות בחלל היא נתק טוטלי. ראיית עצמה של המשוררת כחלק ממה שהיא אבוד מעידה על עוצמת ההינתקות שלה מן הסמוך, מן המוחשי, מן הקיים.

מרכיב חשוב בתחושת ההינתקות של אמן הוא ההינתקות מן היצירה, לא רק מן העולם הסובב אותו. ב"שירים קצרים"²⁷ שלושה שירים מיניאטורים שנכתבו בהיות המשוררת כבת שבעים ושתיים, היא נפרדת מהזיכרונות, כלומר מן הממד התמטי של השיר, מחומרי המציאות המזינים אותו, מה"מילים", כלומר מן הלשון המעצבת את התמות הללו ולבסוף גם מן "המנגינות", ממה שהיא ראתה כיסוד משמעותי מאוד ביצירתה - המוסיקליות.²⁸

מיניאטורות אלה אופייניות לכתיבה מאוחרת בשאיפתן אל הפשטות והתמציתיות. השיר הראשון מוצג כהכללה, דמות הדובר מופיעה ברבים ומעמעמת את הטון המתודיה: "הזיכרונות - /הם, אינם כרשותנו; /כנגים שתולים /הם בנו - /מאז /פורחים הרחק /ואין יודעים /אין גנינו האמתיים - /אם לאור היום - /או כמכמי"מקשכים". הפרדה של המשוררת היא פרדה מ"גנינו האמיתיים". הספק המקנן בה הוא - האם

מה שזכור לה וברור לה הוא הגן האמתי, או שמא אין עוד דרך להגיע אל הפריחה הרחוקה ההולכת ומתרחקת מ"רשותנו". הפריחה, שהוזכרה בשיר הקודם ככיסוי של החמצה מופיעה גם בשיר מאוחר זה בהתרחשות רחוקה.

מי שמתבונן בה או מנסה ללכוד אותה אינו יודע עוד אם האמת נמצאת בנגלה או בנסתר. משא ומתן דומה עורך המספר כ"מקדמות" (ראה בספר זה בפרק על "מקדמות" כיצירה מאוחרת), עם הזיכרונות המתרחקים שלו. נימת הפְּרָדָה מתבססת גם ביצירה המאוחרת על דימויים של טבע וקרבה לגן, לאדמה. העולם ימשיך לפרוח, לקמול, ללכלב ולהשתנות. הזיכרונות כנוכחות, כמציאות, ימשיכו לפרוח בעולם גם ללא ה"ידיעה" של הדוכרת. היא נפרדת ומתרחקת, והעולם - כדרכו - אדיש, חסר עניין, מתקיים מעצמו.

המילים נותרו בשיר השני רק כחלומות, כאשר "אני עצמי כבר עפר ואפר". שני דימויים נצמדו אל המילים: שבטי אש וברקים. שניהם מעוררים פעולה, שניהם זוהרים. שבטי האש היו מכים בה, מכאיבים לה, אבל עכשיו רק המראה נותר: מראה ברקים בחלומות. לא עוד תחושת כאב המילים המכות. אין בו בגוף מה שיגיב על האש. שכן הוא "כבר עפר ואפר".

"המלים, / אשר נתקו מפי - / כשבטי אש - / הכו בי, / כברקים עוד אראם / בחלומותיי - / אך אני עצמי - / כבר עפר ואפר" (שם). כמו הזיכרונות, גם המילים חיות חיים משל עצמן. הנוכחות שלהן עוררה תגובה של כאב, של התקשרות כמעט גופנית עם הווייתן. והנה קולן גווע עם השנים, צליליותן, הרעם שבהן הלך והתעמעם ונותר רק המראה האילם.

הדוכרת אינה מתעמתת עמן כמציאות. היא מודה שרק בחלום עדיין היא רואה את שרידי הכות, את שרידי המילים, אבל כמציאות היא כבר מנותקת לחלוטין. אם בשיר הראשון ננקטה נימת דיבור כללית, הרי השיר השני כבר מתוודה על פְּרָדָה אישית ואפילו גופנית ממעשה היצירה - מן המילים. שבטי האש המכים התחלפו בראייה בחלום בלבד. זהו הציור המטפורי לתחושת ההתמעטות של החוויה הגופנית כחלק מתהליך היצירה.

הנהגה בא השיר האחרון וחותרם את מהלך החשיפה באמצעו את הציורוף האחרון מן השיר השני - "עפר ואפר": "כעפר ואפר - / והקיץ לא לי/והמנגינות / הנישאות ברוח - / נושרות כמלח / על הצלקות, / שלא יגלירו לעולם" (שם). גם כאן חלה התמעטות; הרעם בשיר הקודם הותיר רק את רישומו, את העד לקיומו - הברק, וכך גם בשיר זה - נותרו צלקות, נותר רישום של מה שעבר. הרישום לא יימחה, אבל החיים עצמם, המעשה עצמו, או המנגינה עצמה כבר נישאת ברוח. ההתחלפות, עונות השנה, ההוויה הודרמת כבר "לא לי", כלומר נמצאים כאן בלעדיי. המנגינות הנשמעות ואינן יכולות להתממש יותר בשיר הן המלח על הצלקת המדוממת של הפרדה וההינתקות.

אין רחמים בשלושת השירים הללו ואין ניסיון להמתיק את הגזרה. האיפוק הפראטי מעניק דימוי אחד בשיר הראשון, דימוי כפול (שבטי האש הם למעשה ברכים) בשיר השני, ושוב דימוי אחד בשיר השלישי. החיסכון והאינטנסיביות שבאמירה מותירות את כאב העולם שבפדרה גם מעבר לקיומו של הנפרד: הגנים ימשיכו לפרוח במרחק, הברקים יתקיימו בחלומות, הצלקות האלה לא יגלידו לעולם. רק הרוברת עצמה הרי היא כבר עפר ואפר.

"לכודה ברפן העולם אני"²⁹

ההינתקות מן העולם אינה רק קינה על כך ש"הקיץ לא לי" כמו ב"שירים קצרים". בד בכר עם הפדרה של ארם מזרקן מן הנוף, מעונות השנה ומאהוביו, צומח גם סוג של מפלט: החיים נמשכים במקום אחר. ההתקרבות אל האלוהים, התחנונים למשא ומתן מעבר לגבולות המציאות, הבקשה להתכנף בהוויה חזקה ומנחמת מלווים את המשוררת בשנותיה האחרונות. ההימצאות ברפן העולם מתארת כאופן מחשי את מצבה הקיומי: אין דרך אחורה ואין גם דרך להינתקות טוטלית שהיא יכולה לשלוט במועדה ובטיבה. הליכודות ברפן היא מצב המאפשר לה להתכונן כמה שחלף ולבנות בדמיונה את תמונתה היא כשהיא מנותקת מהזמן והמקום.

אחה מידת מעורבות, קשר וחום אנושי שליוו אותה על פני הארץ, שכים ומתעצבים בנוכחות החדשה שלה בעולם מטפיסי, משוחרר מחוקים וגבולות, שם מתחולל התיקון לעולות שמידרו את חייה בעולם הזה, ושם גם נפרצים קווי המתאר של הזמן והמקום. עולם צודק יותר, אנושי יותר, רך מזה הסוכב אותה היא בונה באופציה החדשה ששירה מאוחרת עשויה לפתוח. בעולם האחר הזה שבה האהבה לפרוה, ומעל לכל, שבה תחושת ההשתייכות, ישנה האופציה להתבוננות ממעוף הציפור על דורות שקדמו לה. מן העבר ומן העתיד היא טווה מנעד חיים אחר, מתמשך, מוצף בכל אותם חלומות שהמציאות לא העניקה לה מעולם.

כשירה "זמזום סביבי" (1972), שנכתב כהיותה בת שבעים ושמונה, מתארת המשוררת "סצנת המון" רוגשת, יום כלולותיה של מלכת הכוורת, שכולו מתיקות ותום, ארוטיקה והתמזגות.

ההתמזגות מתרחשת בשלוש רמות:

עם האהוב - "גפיים מתבקות אותי לוחצות אותי אליו"

עם הקבוצה - "אני טבעת בשרשרת"

עם הזמן וההיסטוריה - "אני רואה דורות רבים מלפני/ ולכודה ברפן העולם/ אני..." (שס)

רק המילים האחרונות בשיר, "רק חוקי שמים פעלו כנר", מוליכות את האירוע אל מקום אחר. כל מה שקרה לא קרה על פני הארץ, אלא כמקום אחר, שבו פועלים חוקים שונים מאלה שעל הארץ... ההמראה המטפיסית בונה במקום אחר העתק עולם, שבו קורה לדוברת כל מה שלא קורה במציאות: רק שם, בעולם שבו פועלים חוקי השמים, היא מלכה נישאת בגפי האהוב, צאצאיה מלטפים את קרביה ואלו רנים ב"שמחת עולם". כל העולות שקרו בדרכה באות על תיקונן המלא רק בעולם אחר, בשמים, במקום שנמצא מעבר להוויה.

התחושה שמעולם לא הגיעה לדרכה מתפוגגת כראותה את עצמה מתוך לחוקי הזמן והמקום.

תמונת הדבורה הלכודה בדופן העולם מבטאת בצורה מרוכזת את רוח היצירה המאוחרת של אסתר ראב. הקשר אל העצים, המקומות, הריחות הצבעיים מעגן את נפשה במציאות, בעוד שהזמן מאותת על ניתוק ותעופה אל מה שמעבר. דופן העולם הוא נקודת החיבור של שני העולמות: זה הנכסף והמעניק כוח, קשר ואושר, וזה הקיים, ההולך ומתמעט.

שיר זה מעמיד במרכז הקיום את כוחה של האהבה, החובקת, המגביהה עוף אפילו אם אינה מוצהרת במילים. אלא שכל ההתרחשות מופקעת מן המציאות ומתקיימת רק במקום שחוקי הארמה לא חלים בו.

התעופה המטפיסית מופיעה בשירים המאוחרים בוודיאציות שונות. המובהקת שבהם היא היכולת לתאר את עצמך כמנותק מן הגוף, תוך התכוננות אל עצמך ממרחק:
 "אני לא נמצאת / בתוך גופי / רחקתי מעליו זה מכבר / מקצה העולם / אני חוזה בו; / כיצד הוא נשוף - / תג אחר תג - ללא כאב / לא תוכלו להעלותני לגרודם / הגרודם הוא זכולי - / אני שוכנת עלי / ושחלת פרחים בערציו / יש מגיעים לפריחה / ויש נובלים באכס".³⁰

בעוד השיר הקודם ("זמוזם סביכי") מעמיד את הדוברת על דופן העולם, הנה בשיר זה היא שמה את עצמה בקצהו. מידת ההרחקה קשורה ברמת האינטראקציה שבינה לבין המציאות. על דופן העולם נמצא מי שיש לו עדיין כמה להיאחז, עדיין נמצא גואל שב"חן גפיו המתוקים" היא נישאת. הדופן משמש קליפה למשהו קיים, ממשי. הוא כורך אותו ומשמש מחיצה כינו לבין החוץ. הקצה בהקשר זה הוא סוף של משך חיים ליניארי. נקודת סיום, אשר מאבדת קשר עם הקיים. מן הכתוב עולה, כי כקצה העולם עומדת כאן מי שרחקה מגופה עד כדי אדישות לכאבו. את מהלך התפוררותה היא אינה מרגישה, משום שרחקה מגופה אל קצה העולם. לתיאור מטפיסי זה מתלווה גם תחושת ניכור וניתוק מ"אתם", כלומר מן הסביבה.

ההמצאות בעולם אחר מתוארת מתוך "תפיסת עולם נאיבית".³¹ אם מחו ההמראה הוא השמים, עשוי להתרחש בהם מעין דיאלוג עם אלוהים, שבו מצטיירת הדוברת

"כעלה הנישא כרוח פִּיךָ וגושי העננים, הברקים ורוח הקודש משמשים תפאורה לתעופה המטפיסית הזו: "לא אירא / גושי־ענניך / המתגלגלים שחורים מעל לראשי - / אמסוד להם את נפשי / והיתה כעלה הנישא כרוח־פִּיךָ / לא אירא חשמל בְּרִקְיָךְ / האוחזים בציצית־לבי / ומנערים אותו / מאבק־חֲלִיין / בידך הקדושה אני - / עֲשֵׂה בי כטוב בעיניך".³²

מאתר שהמקום נעשה אינטימי והרוברת היא חלק ממערכת שמימית, הרי אין בה עוד פחד ממה שעלול ליצור פחד אצל מי ששייך לעולם הזה. ההתקדשות כרוכה בהתרחקות מ"אבק החולין" ובהתמסרות טוטלית למה שמעבר לעולם: "אמסוד את נפשי" ... "בידך הקדושה אני" ... "עשה בי כטוב בעיניך" (שם).

סמיכות בין ביטוי ליטרי ומטפיסי אופיינית לסגנון הגיל המאוחר והיא מופיעה בשיר זה בצירוף "חשמל ברקִיךָ". צירוף כמעט טכני, המייצג מציאות מוחשית ומוכחת, כשהפעולה המיוחסת לו היא מטפיסית לחלוטין: "אוחזים בציצית־לבי".

ראייה כמעט "טכנית" של קיום שלאחר המוות מופיעה בשיר "לאחר מותי".³³ בשיר זה מתוארת תעופת הנשמה כמשאת נפש של שלוה והשלמה. אם בשיר הקודם התמסרה הדוברת לגושי עננים שחורים וחשמל ברקים, מתוך אמונה כמי שיחויק בה בעולם האחר, הרי כאן משתנה המיקום והופך קרוב יותר למציאות.

הריחוף שונה מבחינת טיב התנועה מה"ניעור" וה"גלגול" שהניעו את השיר הקודם. שיר זה כולו השְׁלָמָה שקטה ואִמון בהישארות הנשמה. המקום שנבחר נתון בין שני מקומות המעוררים אסוציאציה של נס: "כרמל" ו"תבור".³⁴ הריחוף ביניהם הוא המשך של נוכחותה במקומות האהובים עליה, במצב קיומי שונה: בלי גוף, בלי משקל, באותם מקומות שנסים כאלה עשויים להתרחש. גם הזמן הוא עת חסד ורחמים - עת בין השמשות. "בין הערכים", "כרוח ערב רגועה", מגיעה הנשמה המנותקת מן העולם אל שלווה ההתפייסות והאהבה. כרגע של חסד זה תרעיף על פניו של האהוב "טל חיות ורוך".

בין שני הקצוות הללו, בין המילים "שלוה" ו"רגועה", מתרחש ריחוף הנשמה כלי גוף, בלי משקל, בליטוף ובנתינת אהבה. הרכות המאחרת הזו באה מאותה עט שהעזה במרחק דור שלם (חמישים וארבע שנים קודם לכן) לכתוב את המילים: "אני תחת האטר/קלה, זדונה, /קוציו צחקת /לקראתך זקפתי".³⁵

הטון בשירה המוקדם הוא טון של ביטחון, נוכחות, העזה וקנטור של אישה הבוטחת בכוחה. היא אקטיבית, היא יוזמת קשר. בשיר המאוחר נוכחותה רותנית, מרחפת, מרעיפה טל חיות ורוך הנמצא בריכוטומיה מוחלטת לקוציה הזקופים משכבר הימים.

ינפשו מרחפת/ בין שמים וארץ/ לרגליך³⁶

ההינתקות מן העולם מתגלמת בשירים המאוחרים כדימוי של תעופה. ההינתקות מכוח משיכת הארמה היא משאת נפש נצחית של האדם מאז בניית כנפי איקרוס על-ידי דרלוס אביו כדי להימלט מן המבוך ולהינצל מאימת המינוטאורוס. הריחוף הוא מצב קיומי שמאפשר נוכחות והיעדרות בעת ובעונה אחת. על-ידי שימוש בדימוי התעופה מציבה המשוררת את עצמה בזווית ראייה חיצונית; היא רואה את העולם, היא יכולה להרעיף על אהובה טל ורוך, אבל אינה נוכחת בעולם כגופה. ההימצאות ללא גוף, ללא משקל, משמשת פתרון לעקת הפרדה.

התמונות המטפיסיות לוקחות את המשוררת לעולם אחר, שבו פעולת הריחוף והתעופה מניעות אותה בתוך ההווה החדשה ומרחיקות אותה נפשית ממצוקת הסוף, הכרוכה בפרדה מן העולם.

בסדרת השירים "מקהלת האשכבה" מרוכזות תמונות מטפיסיות הכוללות מראות מעולמות אחרים, פניות לאלוהים כמי שאמור לקבלה אל חיקו, וריחוף בין שמים וארץ כהתמודדות עם היחלשות הגוף, עם ההתמעטות, עם הכליה. אלה הם שירים ליריים אינטימיים, הנוגעים במחאה, בכאב, בכעס, ועם גם בתקווה לחיים בעולם אחר.

ריכוז הנימה המטפיסית נובע מהצטברות צירופים לשוניים ומצפיפותם. כ-19 שירים המרוכזים בפרק זה מופיעים 25 צירופים המתייחסים לעולם שמעבר. ניתן לחלקם לכיטוי זמן מטפיסי - "זמן", "עד", "נצח" (11 צירופים) וכיטוי מקום מטפיסי - "חלל", "שמים", "תכל" (14 צירופים). השימוש החוזר בצירופים אלה יוצר תשתית מנותקת מן המציאות וכונה מציאות אחרת תחתיה, בעולם אחר. הינתקות מסוג זה אופיינית לכתובה מאוחרת.

עיצוב העולמות האחרים מתבסס על שלושה מרכיבים חוזרים: האור האחר, ים הנצח והתעופה. אל העולם האחר לוקחת עמה המשוררת את דמות כן הווג האכזר, ואת מקהלת הטבע המזמרת עריין בדמה.

האור האחר מופיע בשיר "תחנונים"³⁷ כמשאלה לגלגול נשמה בעולם אחר. המשוררת מבקשת להתגלגל ביהלום שבו ישתקפו נצנוצי הדמע. האור הזה הוא אור שונה מזה הקיים במציאות. הוא בהק ומסלק את המבוכה. אותו אור מתגלגל לאור חסרו של אלוהים, שלא יראנו אדם וחי. על כן היא מבקשת להישרף באור חסרו כמו פרפר עש אפור. המפגש בין כן-אנוש מקרי לבין האור הנכסף המתואר בשיר, מסתיים בכליה. כמו כל גיבור רומנטי נצמד הפרפר בשיר אל עוצמת האור מתוך התמסרות שלמה. המטמורפוזה הזאת של צריפת הסיגים והיטהרות טוטלית לפני הסוף, מאפשרת לאני השר תקווה של הישארות הנפש ולו במזעור הקיצוני ביותר: "כצלצל חם/ושקוף/על קצה/עלה רועד" (שם).

כשיר "מנורה לאור היום"³⁸ נשאר האור האחר אחרי שהולם הלכ נפסק. תמונת הרקע היא של חשכה וכבדות כשהמנורה - האור - היא היחידה היחידה של "האישה הגלמודה" (שם). אור המנורה מהווה נר נשמה מטפורי. לאורו מהבהכים ובווערים מכתבי האהוב, הוא מאיר את חשכת לילותיה וככה עם כלות אהבתה. אור הנר הזה נותר עד אילם לבדידותה ולדעיכתה: "ומנורת האשה/ לאור יום/ דולקת גרנשמה, /עד אלם, /נוגה /לאור יום /תוהה" (שם). התמונה האחרונה כשיר זה משאירה את הניצוץ, את ההבהוב שמעבר לחיים כתמצית הישארות הנפש. "ים הנצח", או תמונת "העולם האחר", מכילה את גרמי השמים, את נוכחות האל ואת מי שעדיין זורם ברמה של המשוררת גם מעבר לחיים.

כשיר "פורטרט"³⁹ מצויר בן הזוג האבוד כאסור בעבותות הנצח, לכן אין הוא נחלץ לעזרת הדוברת על אף עינוייה. רק בסוף השיר חל האיחוד המיוחל. הוא אינו יכול להושיעה על פני הארץ, אבל היא יכולה לעלות לחלל ולהתמוג עמו מחדש: "סכך הפלא/ המזדמר תמיד, /ועולה לחלל/ - לקראתך; /עד בואי/ - אליך" (שם).

הבריחה אל עולם אחר אינה מבטיחה שלוה. לפעמים מבקשת המשוררת לטבול "בתכלת עמוקה",⁴⁰ לשוט אל "שמים אין סוף/ וניתות, שבילי החלב",⁴¹ אבל אותו עולם שמעבר עלול גם להיות מאיים ועין. העולמות האחרים גם הם מנוכרים - כשיר "נוף לא מזה".⁴² הם מתוארים כמקומות מאיימים, קרים ורוויי סתירות: "... /באה מאי שם, / מעולמות אחרים, /נקשיי־סבר, /קשים כאבני־צור: / ... למקום אין בו עשב / עשבי־גשם־ ראשון - /ולא אחרון; /גושי זמנים /מתרדררים למורד /ועל השיאים - / אש קרה /דולקת - " (שם).

עולם זה אינו מהווה מפלט, אלא איום שרק האל יכול להושיע מפניו. התמונות המטפיסיות השולטות בחטיבת שירים זו הן תמונות השלוה וההתמוגות, אשר ניוזנות ממרכיבי נוף ארציים, המושאלים לעולמות שממעל. תמונות נחמה והתמוגות כאלה מתוארות בשירים "בעל הזרמש"⁴³ ("נחשולי ירקון/ זכים כבדולח/ יהיו טביבי... ערבות תלטפנה/ פני המשולהבים"), "ב"אחר הגשם"⁴⁴ ("שמייס טהורים/ שטופי גשם/ תמימים/ כעיני תינוקות"). היציאה אל הנצח, אל מעבר לזמן, מתוארת כשיר "יום הולדת"⁴⁵ כיציאה לים הפתוח. המסע שכולו התחברות לחיים ולזרם מסתיים בערמת השטן, האורב "כמו זיקית לפרפר", "כמו עכביש לזבוב" ולוכד את קרבנו.

מרכיב מרכזי בתיאורים המטפיסיים היא התעופה. זו משלכת את תחושת ההתגברות על חוקי העולם הזה עם מסורת ספרותית ותרבותית הכרוכה בעליית הנשמה, ביציאת נשמה ובאמונה בהישארותה.⁴⁶

התעופה כרוכה בנעימות, בפריחה מחודשת של לאתר המוות. כמקום קיום החר־פעמי מופיעה הדוברת בלשון ריבוי: הרוח מפזרת אותה למרחבים, מאחדת אותה עם הכריאה, עם הטבע בכך שהיא מתחדשת עם עונות השנה. התעופה יוצרת חופש

אבסולוטי, כוח להתמוג עם התנועה שהזקנה וההיתלשות פוגעים בה נחרצות. כשיר "יום הולדת", המסתיים בהיוודעות למציאות, בהילכרות בקורי ההווה, היא מרחיבה את הווריאציה של התנועה על פני היקום כולו. היא יוצאת לים הפתוח, היא פורשת כנף, היא מצמידה כנפיים לגבה החטוב - "והרוח נושא אותי - / מפזרני למרחבים; / ובהתחרש הקיץ - / שכתי לפרח / וזרות נושא אותי - / כתמיד" (שם). כל אלה מתרחשים בה ער לרגע הסיום, שבו היא נלכדת בידיעה: "זפתע ידעתי את יום הולדתי".

התבוננות ממרומים מומחשת בשיר אחר - "מכתב בכיוון הפוך"⁴⁷. תפיסת הזמן בשיר זה מציגה את משך החיים כמו אפיזודה שמידותיה היחסיות לנצח או ל"עידן" הן כמו מידותיו של אי בלב אוקיינוס. התעופה בשיר זה מאמצת את מנעמי המקום וקושרת אותם עם השמים בסמיכות של סגנון ליטרלי ומטפיסי, האופייני לכתיבה מאוחרת.

גיבושה של תעופה מטפיסית ובניית השיר כולו סביבה נמצא בשיר הפותח את "מקהלת האשכבה" - "אחר הגשם": "... נאני אילה שלוחה / על פני תבל חרשה; / גפיים קלות - / ככנפים צעירות, / אין משקל לגוף / אני שטה / על פני תבל, / צפה ללא-כבד - / חונה על פסגות-הרים, / במרומי-ברושים, / שלוחה, דוהרת, / עוד רגע, / יפתח המלאך / זרועותיו / לקראתי ---".⁴⁸

בשיר זה כולטת ההתפתחות של התעופה כהאצה של ההינתקות. כשלב הראשון מופיע הציור של איילה שלוחה. זהו דימוי נפוץ המבטא מהירות וקשור אל הקרקע. בסופה של השורה הבאה מתחוויר כי האיילה הזו שלוחה בתבל חרשה. צירוף זה מפקיע אותה מן המציאות ומניף את הציור אל החלל שמחוץ לנראה. השלב הבא יוצר אנלוגיה בין גפיים קלות לכנפיים, ולמעשה מעלה את המהירות. עתה מתרחשת התעופה בשמים. על כן אין משקל לגוף והוא ממחיש דאייה נינוחה: "שטה", "צפה ללא-כבד". בסופו של המסע ישנה חזרה לקצב הראשוני של דהרה על הארץ. מסע זה מקיים מעין מעגל של הינתקות ושיבה המתחללות בשיר, ומגלמות את מרב האופציות של מהירות, הינתקות הקשר המקומי, האישי, החרפעימי. לתעופה הזו יש תכלית: היא מסתיימת בהתכנפות כזרועות המלאך כשם שהתעופות האחרות הסתיימו בהתחברות חדשה, בעולם אחר, עם ישות שהייתה נפרדת ממנה על פני הארץ.

"ואין איש בא / רק ספיר של עין רחוקה / להוכה אש נצח"⁴⁹

זהו המשפט האחרון שיצא מתחת לעטה של המשוררת.⁵⁰ אותו "הניצוץ מכוכב אכזר" שנאמר בשיר "אני", אותה אש נצח המופיעה בשירים שנדרגו לעיל מתגבשים במילים אחרונות אלה לתמצית תחושת הפרדה: הבדידות - "אין איש בא", ההתכוננות המרוחקת - "רק ספיר של עין רחוקה", וההמראה אל מקום אחר ואל זמן אחר - "להוכה אש נצח". העולם "ריק לחלוטין" בהווה שמעבר למציאות. זוהי מעין סצנה קבלית בשמים,

שכה הופכות הזרועות ל"אותיות של אור", הצורה, הרמות, מתגלגלת ב"הבהוב כחלחל" ו"תמצית נשמות ורקדות" בריקוד מוות מטפיסי.

ההרגשה של המשוררת על הוויה של עולם אחר מופיעה גם בשם השיר "נוף שלא מכאן" וגם ב"חיוך שלא מכאן". הציור הוא ציור של דבקות והתפשטות הגשמיות עד כדי תחושת איתור קוסמי של תמציות הנשמה. מסע מטפיסי זה הוא האחרון ובו נחרטה המילה "נצח" כחתימת את החיים.

תמונות מעולם אחר הופיעו כשירים רכים בשנות הבגרות והזקנה של המשוררת. הנימה המטפיסית מופיעה בשיריה הן בצורת תיאורים של מקום הנמצא מעבר לעולם, והן בצורת היגר פילוסופי הנוגע לשאלת הנצח. בנוסח ההיגר המנסה לפענת, ה"נצח" מוצג כמושג הנאבק עם מושגי הזמן; למשל, בשיר "החיים הם חלום"⁵¹ ישנו ניסיון להתמודד עם המושג תוך כדי אימוצו אל חיק היומיום. כמקום לראותו כמושג אין-סופי הוא מופיע כתחושה אנטיית רגעית כמו לחיצת יד או מבט עין.

בהקשר זה יש להוסיף, כי ישנן שתי גישות המתייחסות אל הקץ. האחת רואה בו מוות וחלוף מוחלטים (Sub Spesie Mortis), והשנייה, הגישה השפינוזית, הרואה בו נקודת מעבר לנצח ונצחיות (Sub Spesie Aeternitatis).⁵² כמקומות שבהם מתמודדת אסתר ראב עם מושג הנצחיות היא מטילה בו ספק ונימתה אירונית. במקום שהיא מתארת חיי נצח היא בונה עולם מוחשי ומשכנע. דוגמה טיפוסית מצויה בשיר "החיים הם חלום". בשיר זה מוכרז הנצח כמילה שיש בה שייכות למציאות. זו מתוארת כתפאורה מתחלפת, שרק אחריה "תהיה שלוה".

"החיים הם חלום / אבל עלינו להקיץ / לחיי נצח - / מה זה נצח? / הכל נשף ברוח / ללא שְׁנָה - לחיצת יד / חמה / יש בה נצח - ..." (ראה "החיים הם חלום", הערה 51). ההסבר "ללא שְׁנָה" כוונתו ללא מגבלת זמן. ההסבר הזה אינו מניח את דעתה של הכותבת והיא מנסה לאכלס את המושג בתוך הרגע: בלחיצת יד אנושית, ובהמשך גם "מבט יש בו נצח" (שם). למעשה, כל מה שאינו מגע אנושי הוא רק "דקורציות מתחלפות" שאחריהן תבוא השלוה הגדולה.

בשיריה האחרונים מופיע הנושא באינטנסיביות רבה. ההירכרות עם אלוהים, כניעת הגוף והניסיון לראות בחיים הנוכחיים רק גלגול שיש לו המשך, מבטאים כולם כאחד את ההזדקקות לאופציה המטפיסית כשיכוך כאב הפרדה מן העולם.

האופציה של תפיסת החיים כגלגול משחררת את היוצר הזקן מכניעה לליניאריות של חיינו המוחשיים. ההפקעה של ישותו מן הזמן גותנת תחושה מעגלית אין-סופית המתגברת על הקץ. ב"1979, כשנתיים לפני מותה, כותבת אסתר ראב את השיר "אני רק גלגול"⁵³ ובו היא חודגת מסגנתה המתומצת, המבוסס על רצף של איקזיס, וכוחרת בנוסח של פואמה הכתובה אמנם בשורות קטועות אופייניות לה, אבל מוותרת על הנחת תמונות זו לצד זו לטובת ההיגר הפואטי. ה"סיפור" נסב על אישה שנולדה בזמן אחר,

נזירה לבית המקדש ולאביה הכהן, צמודה לאדמה וניזונה ממנה, בודדה, מרוחקת מאדם: "אני נולדתי לפני שלושת /אלפי שנה - כאן חייתי /ראיתי אור /ונשמתי אוויר הרים /מבלי דעת שיש ים /במרחקים שבגלגול אחר /יעשני לנזירה" (שם).

ה"ביזוגרפיה" המאוחרת הזו מאפשרת בחירה תאורטית כחיים אחרים מאלה שהיו לה. אותה ילדה בת כוהנים מנוחקת מזהותה הנשית ומתלוצה באהבת גבר. לעומת זאת, מופיעה כשיר דמות אב משמעותית, שהרוברת דבקה בה. זוהי דמות אב, השומר על נזירותה ומגן עליה מפני הגברים. נראה כי דמות אביה של המשוררת מחלחלת לתוך יריעת השיר.⁵⁴ ככל מקרה הרחקת הגלגול אל זמן מטפיסי (שלושת אלפי שנה) תואמת את עיקרון ההינתקות מן העולם המוגה ביסוד המורל של כתיבה מאוחרת. לצד הבחנה זאת, ניתן לטעון, כי שלושת אלפי השנה הם ביטוי לקשר רבי-דורי עם המקום, עם הארץ. טענתי היא, שאף אם יש כאן תחושת שייכות, אין זו שייכות למציאות העכשווית, אין זה קשר לעולם שבו היא נוכחת בשעת הכתיבה.

תיאור היציאה מן העולם מחזיר את המשוררת כמעגל מטפיסי אל ראשיתה. כשבע שנים לפני מותה היא כותבת קטע בשם "יומן שלאחר המוות".⁵⁵ קטע פרזאי זה מאיר את רפרטואר התמונות המופיעות בשירי ההינתקות המטפיסית מתוך עמדה של וידוי שאינו מעוכר כשיר. שלושה מרכיבים הופיעו בשירים הללו:

הניצוץ (הילה/ הבהוב/ אור/ אבק זרחני)

הנצח (נצחים רחוקים/ נצחים עתידים/ הנצחי מכסה על הכל)

התעופה (התרוממתי/ נשמתי מרחפת/ להינתק מן הארמה/ אני עפה).

מרכיבים אלה יוצרים תמונת המראה אל עולם אחר, הווידוי מתאר ככל שלב את תחושת החלמת המצליחה לחוות חיים שמעבר למציאות. בקטע שלהלן יודגשו הצירופים המבטאים תחושה זו:

כלילה שעבר התרוממתי לגובה של מאתיים מטר בערך מעל קברי, נשימתי נעשתה קלה יותר ויותר, איזה דלק עילאי ממלא אותה והיא מרחפת כנוצה בין שמים וארץ. כדיוק כמו כחלומות ההם בימי נעורי... מה טוב להיות נטול גוף... אני מרגישה כעת את בניין נשמתי לא פחות משהרגשתי את בניין גופי ופעולותיו הפיזיות, יש לה גם כן תפקידים שונים ואני המנחה אותם. קודם כל אני שואפת בעזרתה את האוויר הצח, רווי ריחות שאינם פריחת הדלים - ריחות מסוג אחר שיש בהם חום ומגנטיות אני מבחינה כורי נשמות כחלל - ובהילות נשמות יחידות השטות במרחב; פעם הבחנתי כאור הדומה לאור של נשמתי, ומשהו ממנה החל לאותת בהרגשת אושר לא ישוער -ראיתי הבהוב במרחקים - אך מיד כבה, ואולם השאיר משקע בנשמתי כאבק זרחני נפלא - והדים מהדים שונים התעוררו בי וגרמו לי אושר לא ישוער - מה טפלים היו החיים לעומת

קיומי כעת - כבדה ומסוככת מערכת חיי אדם ואדמה ומיוסדת על חוקים של טורף לטורף - כאן אין טורפים, כאן הכל זך, מלא אורות מאורות שונים, תחושות של נצחים רחוקים של עבר, קרובים של הווה, ונצחים העתידים לכווא (שם).

כ"יומן שלאחר המוות" מודגשת הריכוטומיה שכין המציאות הנתונה - שבה קיימת מערכת חוקים אכזרית "של טורף לטורף", לבין המציאות האחרת - שיש בה מרחב שונה, אור שונה, "נצחים" המנותקים מן הזמן ומן המקום.

אחד המרכיבים של סגנון הגיל המאוחר, הוא עיקרון הווריאציה. השימוש בוידוי זה כרי להאיר את השירה מכיוון שונה ניזון מן ההשקפה, שיצירה מאוחרת מתנסה בכל דרך כדי לתת ביטוי לתמה המציפה את האדם באחרית ימיו. העובדה שאותם נושאים ממש חוזרים בכל צורת ביטוי של המשוררת באותה תקופה מעידה על תקפותם ועוצמתם של הנושאים הללו.

על-פי תפיסתו של ברינקר (ברינקר 1989), העיסוק בתמה מחייב התייחסות לטקסטים שאינם שייכים בהכרח לז'אנר הספרותי הנחקר.

היא טוען, שתמה אמורה להופיע, כמו במוסיקה, בכמה מקומות שונים, ומעצם הצטברותה היא מתבהרת. כך מתבהרת תחושת היצירה המאוחרת, זו הנוצרת כיריעה שהאדם נמצא כערוכ יומו מתוך הצלבת נתונים: יומן אישי, סיפורים קצרים ושירה. עולם ה"נצחים" של אסתר ראב ארוג בכל אחת מן הצורות הספרותיות שבהן שלחה ידה בתקופת חייה המאוחרת. התמה של ההינתקות מן הקיים מקנת בשירים, כיומן האינטימי ובסיפור הקצר שלה.

"ואצבעותי?"

מי יהיה אתן כשלא אהיה?⁵⁶

ברידותה של המשוררת מחלחלת לתוך שיריה בכל הקורפוס היצירתי שלה. אבל היא נעשית עניין ממוקד ומרכזי בעיקר בתריסר השנים האחרונות לחייה. בין השנים 1970 ו-1971 היא כותבת את "מחכרת הגהיננס", שעל כריכתה נכתב במסגרת:

שם התלמיד: אסתר ראב

הכתה: ת'

בית הספר: "גהיננס"⁵⁷

מחכרת זו נכתבה בפרוזה, והיא מבטאת את תשתית אימת הברידות המופיעה גם בשירים באותה תקופה. הברידות מלווה באימה מפני מתנכלים ואויבים. הסכיבה האנושית נתפסת באותה העת ברמיונה של המשוררת כערך סוהרים המגסים להרוג אותה באמצעות חומרים שאינם שייכים לטבע. נקודה זו היא מרכזית בהבנת נושא

הברירות: האנשים הם חלק ממערכת עוינת, הרודפת ומענה את המשוררת. מערכת זו מכילה "דיסוסיס", "רעלים", "נשורת", "גז", "חשמל מזיק" – כל אלה אינם שייכים למה שצומח באופן טבעי מן האדמה. הייסורים הנוראים נובעים בעיקר מחוסר האמונה של הסביבה בהיותיה. אנשים אחרים אינם מרגישים את מה שהיא מתארת וזה יוצר הקצנה קשה של ניכור וברירות. רק מראות הנוף המוכרים והאינטימיים בולמים את הברירות וההינתקות.

"מתי לא אשמע את שריקת הוידים הרוחשים כתולעים מסביבי? ... ואין אחד בין כל ידידי וקרובי שיציל אותי מן הייסורים האלה, הייתכן? הרי הם אומרים שהם אוהבים אותי – איזה מין אהבה זו?"⁵⁸

תחושת השונות והרחייה גוברת והולכת. אפילו הרופאים, שנוכחותם אמורה להקל על הברירות פוחדים מרישום המוות בגופה (מה שהיה באותה העת רחוק מהמציאות האובייקטיבית...). "הם פוחדים מפני: הנידונה למוות. גם הרופאים מזורים, פוחדים להביט עלי... מי שתותם המוות נחתם כבשרו, נדון לברירות כפולה – איש אינו רוצה לראותו, מדברים אליו ממרחק – מבטם אומר: אני איש חי, אל תיגע בי אפילו במבטך אני שייך לעולם אחר, התרחק ממני..."⁵⁹ האחרים הולכים ונעשים אויבים שנואים ומסוכנים המשוררת מתמודדת עם חוסר האונים שלה ועם חוסר תהודה והבנה מצד הסביבה. "אבל אתם הרבים, ולכן גם החזקים – אחזיק מעמד כל זמן שאוכל – ובסוף תמות נפשי עם פלישתים... אילו מיציתי את כל העצב, והגורא שכמצבי – כי אז הייתי מתה מיד – אבל אני נתונה ככחצי תרדמה, ואני חושבת שזו יד ההשגחה, ואני מתמסרת לה"⁶⁰.

מתחת לפני השטח מסתתרת בעמדה זו הרגשת כוח רדומה. זהו שמשון העיוור, הבורד מול משנאיו והאישה הכורדה שעל אף הכאב הנורא נתונה לחסר ההשגחה וניצלת מכיליון. את הכוח הסמוי הזה היא מקבלת ממה שהיה כל חייה מקור לכוח ועונג פיזי: הטבע, הנוף הסובב אותה. כדי לעקוף את תחושת הבגידה והברירות היא מגייסת את הנוף לתוך הווייתה על-ידי התבוננות בו מתוך הפריזמה של הֶקְנָה. הנוף נעשה "קֶן" ביחוד אחר וכך מתעמעמים כאב הברירות והאימה מן הסוף.

רק בכחמי הנוף יש יכולת הישרדות, ורק הם עשויים להתלוות אליה בעולם אחר, שהזמן לא יכול לו. "כחמי הנוף / אותו מצאנו / כאן – / אחרי אלפי שנה – / ינחתו אתי לעד – / תחת הכטון"⁶¹.

הדרך להיטמע ולהישאר בעולם באמצעות הנוף באה לידי ביטוי בגלגול, במטמורפוזת של הדוכרת כבעל-חיים. נראה לה אפשרי לתת חיים שלאחר המוות לפשוט, שהוא חלק אינטגרלי של הבריאה, יותר מאשר לכן ארס, אשר מנקודת מבטה נמצא באותה העת כסכסוך עם העולם. כחלק מן ההוויה הזאת תוכל המשוררת בגלגולה האחר לשמר את מערכת היחסים הבטוחה והיציבה עם העולם האמתי, הנאמן, שהאלון

הוא המייצג שלו כאן. "כשאהיה פשוש מת /אשוטט בצמרות הארנים /בלילות ירח - /
אבוא לבקר את האלון /שלי".⁶²

ההתנגלות בפשוש מאפשרת חיים שלאחר המוות, קשר עם מי שחי אתה חיים משמעותיים, האלון "שלה" - ונקמה במי שמתנכל לכל אלה. "הפראים", או אלה המסתתרים בכחים, יוכהלו, אכנים ייורקו עליהם וכך תופרע מנוחתם, בעוד הרוכרת, המתקיימת בגופו של פשוש מת-חי, תישק את פצעו של האלון שלה, את זרועו הכרותה. דווקא הקשר הגופני, המנחם הזה, כולט על רקע תלונתה של המשוררת על כרידות, ניתוק וסלידה מן הגוף המזדקן ברשימותיה האחרונות.⁶³

תוך כרי תיאור נוכחותה של הרוכרת בעולם גם אחרי מותה, היא מזכירה את דחיית מהאנשים, מ"האחרים", שאינם אלא אויב זר ומתנכר. "לא תוכלו להעלותני לגרדום הגרדום הוא זכולי -" היא אומרת כשיר "אני לא נמצאת",⁶⁴ המתאר את יציאתה מן העולם והתמוגגותה בנוף.

הארפטציה שעושה המשוררת לפרטי הגוף על-מנת להזקין אותם עמה ועל-ידי-כך לשכך את הכרידות, מופיעה בכמה שירים שנכתבו על-ידיה בגיל מאוחר למדיי: "שיר לאקליפטוס" נכתב בהיות המשוררת כבת שבעים וארבע. העץ מתואר כמו מיקרו קוסמוס: הוא מכיל הוויה שלמה של חיים. מתחת לעורו המתוספס, החיצוני מסתתר עוד חרש, "הירוק-לבנבן, הרענן /כעור אדם".⁶⁵ כך שלמרות היותו ישיש, הוא ממשיך לחשוף חיים חדשים. הקליפה, החוץ, דומה מאוד. האדם - הוא עץ השדה. אבל בעוד העץ מסוגל לחדש את עורו ולהצעיר מחדש - האדם נידון לכיליון.

"גזעך הישיש הרחב - /און ענפיך - /שנים עמדו בגשם וסער, ". גם כאן, כמו בשיר על הפשוש המת, מתקיים מגע פיסי בין הרוכרת לבין העץ. הקשר מערב את כל החושים: "שואפת ניתוח חייך /בערבי קיץ דוממים"; /"ואני אוספתן /והן ירקות בהירות /ונאות כחרוזים" (שם).

כאחה שנה היא כותבת גם את "אלון",⁶⁶ המתאר את העץ "שלה" כמו זקן המקבל עליו את דין הזמן מתוך תחושת כוח של מי שעמד כמרכז ההיסטוריה. לרגליו ובצלו קרו הרברים המשמעותיים ביותר. השיר עמוס בתיאורי זקנה: "אלון קרום /מגלה שורשיו בחיך - /כזקן את שארית /שניו - /בפה הריק; /עליו קלושים - / ... השחור המצלק /וחרוש קמטים /רועד כרוח ערב /אלון שב ולוחש - /פרא וקרוש" (שם). האלון משלים עם זקנתו. הוא מגלה את שיניו כחיך. יחד עם זאת הולכים ומצטברים בשיר ביטויי חולשה והתמעטות: "רועד", "לוחש", "קלושים", "דל", "דיק". הוא ניוון מן העבר, ממה שהתרחש לידו, בצלו, בנוכחותו.

הייצוג ההיסטורי הלאומי מקנה לו עומק, משמעות ואפילו קדושה, אבל מראהו מוליך אל ההיאספות, אל הערב, אל סוף הדרך. באחד משיריה האחרונים, "שֶׁרְקַק בוכה", מופיעים שוב האלונים על רקע השרקק

הכוכה מרה, גונח בלילות כמו הד למה שעלול לקרות לכן אנוש. השיר נפתח בהצהרה על הקשר המיוחד הזה בין אדם לטבע. "גם בן-עוף / יודע לגנח בלילות/ ולא רק בן אדם - /כשמצוקה באה עליו".⁶⁷

הקשר בין ראיית עצמה של המשוררת בגיל זה לבין ראייתה את הטבע מגיע שוב, כמו בשיר לאקליפטוס, למיצוי כתארה תמונה של נשירה והתמעטות.

ההזדהות של המשוררת עם הנוף מעמעמת את מרכיב הבדידות ומקנה את אימתו. האלונים הזקנים והמחוספסים, האקליפטוס הנושא את הביוגרפיה החושית שלה בין ענפיו, האלון שהיסטוריה התרחשה לצלו, כל אלה אינם נוטשים בסוף.⁶⁸

אבל בסופו של דבר, גם הנחמה הזאת הולכת ומתמוססת. ב-1976 כחמש שנים לפני מותה, היא כותבת שיר בדידות קשה ונואש, ומקדישה אותו ללאה גולדברג, שהייתה, כמוה, משוררת בודדה, עיריית. בשיר הנקרא "מנורה לאור היום"⁶⁹ מתארת המשוררת את היחלצות הלב מן הגוף, או למעשה את יציאת הנשמה כשעת התייחדות עם זכר האהוב. כמהלך השיר נותר רק נר נשמה ו"גלי בדידותה" השוטפים תבל רדומה. כחסות שיר זה, המתאר את בדידותה של אחרת, כביכול, באה הכדידות לכדי חשיפה מרבית: "בחשכת ליל -/ על יצוע קר /אשה גלמודה; /עצב מלבה מתאבך /כעמוד עשן; ... מפכים גלי-בדידותה /שוטפים תבל רדומה; / ... על לכה - /חשכה רובצת" (שם).

תמונת האישה שהלב נמלט ממנה מופיעה בגמגום, בקוצר נשימה, במעין קרטועים אחרונים של מאבק על נשימות אחרונות. התהייה החותמת את השיר היא התהייה על ההיעלמות - על האור, ההשראה, החסד הקיומי שאיבד את נוכחותו בהאר היום ונשאר "עד אלם, נוגה, לאור-יום תוהה".

למרות ששיר זה לא נכתב ישירות על בדידותה של אסתר ראב, יש בו עוצמת פרדה וכדידות טוטלית, ללא כעל, ללא קרובים, ללא עזרה.

לטענתו של שוהם,⁷⁰ "ככל שמבשילה שירתה של אסתר ראב, כן מבשילה בתוכה חווית המוות. אך בניגוד למקובל, ועם זאת כפי שאפשר היה לצפות בשירה זו - המוות אינו קריטי, אלא חלק אורגאני ממסכת החיים... המוות הוא התגשמות של ציפייה ארוכה, לאו דווקא מצידה של הדוברת, אלא מצידה של אימא ארמה המבקשת לאסוף את בתה אל חיקה. המוות אינו סוף אלא ראשית הרשה" (שם).

שיר הבדידות "מנורה לאור היום" אינו מתאים להערכה זו. בשיר מאוחר זה המוות הוא קריטי, בוטה, מתעתע בחולשת האישה, ומעורר תמיהה ועלבון נוגה. כבר בשם השיר משתרכבת נימה של אירוניה מרה: מנורה לאור היום - מי נזקק לה? זוהי אמירה מאופקת, מינורית אבל מרה מאוד של משוררת בסוף חייה. את אור היצירה, את עוצמת האש מחליפה מנורה, שאיש אינו נזקק לאורה עוד. השיר מוקדש ללאה גולדברג, אבל הדמות המופיעה בשורה השלישית היא "אשה גלמודה", כינוי שעשוי להתאים גם לאסתר ראב, שחייתה מרבית שנות בגרותה כבדידות מוחלטת.

המשורר המכונן רואה קורס כול את עצמו כאדם כודר ושכח, בלי ההילה של יוצר. הדמות בשיר מוקפת אכזריות במקום בני אדם, והופעתו של הטבע גם היא נקשרת כאורח מטפורי לכאב: הים היחיד המסכה כחייה הוא ים הברידות. המפגש עם הבעל המת מעורר לרגע את נוכחותו של הלב. וכאן נפתח מסע מבוהל, תמונת מוות פוטוריסטית, מאימת, המשאירה את הדוברת מוטלת באור יום חיוור, תוהה על האלימות שבפרדה מן החיים, על ההיעדר, על הימלטותו הפתאומית, המהירה, של הלב מן הגוף. הופעתו של האהוב הפעימה לרגע את הלב, אשר הלם במלוא כוחותיו האחרונים, נמלט והתעופף כציפור, כמין יציאת נשמה, ואין היא יכולה לאחוז כנמלט מבין אצבעותיה. ההימלטות של החיים וחוסר האונים המכייש, המציג מראה משפיל: "ככרז פגום / בשעת לילה - / מטפטף / ... ועמד!" (ראה "מנורה לאור היום", הערה 69). לדעתי, אין כל השלמה עם המוות בשיר זה. יש בו, לעומת זאת, מחאה, כאב ועלבון, המגיעים אל השיר בעקיפין כשיר שעוסק במשוררת אחרת, אבל אי אפשר שלא להיווכח ברמז: שתייה נפרדת מן החיים בכידרותן, שתייה חשוכות ילדים, שתייה מדליקות אור, משאירות אחריהן יצירה, שאין בה נחמה בשעות של כידרות.

ים כחול נע כבערסל חבוק באופקים⁷¹

אחד המאפיינים של כתיבה מאוחרת הוא האמביוולנטיות של הכותב לגבי רצונותיו ולגבי העולם. יחסי משיכה-דחייה, השלמה-מתאה המתבטאים בראייה דו-ערכית של המציאות אוסייניים ליצירה בגיל השלישי. מה שהיה נחרץ ומוחלט בתקופות אחרות בחיים מקבל בגיל זה ממד של ספקנות ותהייה.

אחד המסמכים האוטנטיים והאינטימיים ביותר של אסתר ראב הוא הרשימה הקצרה "מה הייתי רוצה לראות דרך סדק שבקברי - וגם לשמוע" (שם). קטע קצר זה מכיל את מה שניתן לקרוא כתמצית הדברים שהמשוררת לוקחת עמה אל מעבר לקיום בעולם הזה, מה שהיה עשוי להיות צוואתה הפואטית, החיה מעבר לזמן. בתוך השורות הללו ניתן לאתר את הנימה האמביוולנטית, את לכידת הבלתי אפשרי, דבר והיפוכו, בתוך מרקם תחבירי בעל היגיון ייחודי משלו.

מה הייתי רוצה לראות דרך סדק שבקברי - וגם לשמוע:
 לראות: חבלכלים ורורים ולבנים נעים על חוטי גבעולים כרוח קלה ולהריח ריח
 השנף הנוטף מהם,
 לשמוע: דרדור שרקק כודר שניתק מחבורתו וטובל אבוד וספוג געגועים
 כשמי-הבוקר הטלולים,

להריח: ריח ברושים מיוחם בצהריי קיץ - חריף ומלטף כאחד - ולטפוג הדר קומתם הגאה המהורהרת, המתערב כריחם - מה הייתי רוצה לחלוט "מעכר למסך" - ריח פלומה צמחית נוגעת בפני, וקטיפת עלי וורדים בלחיי - פלומה וגרם שמיים מצמיח כנף, גרם יד קשה ורכה כאחת על ידיי ולמראה הנצחי - ים כחול נע כבערסל חביק באופקים (שם).

הים האין־סופי, הנצחי, נטול הגבולות "חביק" כערסל האופקים. תמצית המראָה שיישאר אחריה הוא המטפורה המורכבת מערכים מהופכים: ים כחול, המעורר אסוציאציה של כוח, סערה, עוצמות מיטלטלות, רוטינה נצחית של מאבק גלים עם החוף - כל אלה אסורים ומאופקים בגבולות המענגים, הנעימים של "ערסל" האופק. נוסף לכך תנועת הים ה"חבוקה", החסומה כאופק, היא היוצרת תחושה של דבר והיפוכו. התחושה שנשארת גם אחרי החיים היא של ריח וכוח סינכרוניים: קשה ורך כאחד. והריח הגיבד על חוקי הזמן הוא דווקא זה האוקסימורוני, המתקיים כאבסורד: חריף ומלטף כאחד. בשיריה המאוחרים וגם ברשימותיה האחרונות מופיע ה"אני" בתפיסה אמביוולנטית. אין הרמוניה בין שני הכוחות הניגפים כה: רוחה הצעירה, הערגית, הרוחתת - מול גופה הכורע, הנכנע, הבוגד.

שנתיים לפני מותה כתבה את "בין הערבים"⁷² המתאר את נכונות נפשה ללכת, מול קוצר יכולתו של גופה לעשות זאת. בשיר זה היא מעמידה זו מול זה את נפשה וגופה:

נפשי עוד לא גמרה	הגוף לא עונה בהד
הלמות הצמיחה,	הוא כורע על כרכי
דפקה ער, ולעתים,	כפני הנצח" (שם)
מתרתח - באש צעירה -	

להלמות, לדופק, לרתיחה ולאש ישנו רק הר כורע כבית השני. הרצף של הפעולות מתמעט כשהוא נזקק לתגובת הגוף. כל מה שרוחת וצומח בנפשה נככל בכניעת הגוף. דיכוטומיה זו ניוונה גם מעובדות ביוגרפיות. באותה העת הלכה המשוררת ואיברה את ראייתה. היא חייתה מתוך תחושת מחאה ועלבון על בגירת גופה, שניחן בעבר ככות וביכולת עמידה. בסוף השיר היא מציינת תמונה, המחלצת בעולם השירי את הגוף מכניעתו. מה שלא ניתן בעולם המציאות - ניתן למימוש בשירה: אף אם כהו עיניה - אין היא נכנעת, ומתרגמת את הרמעה לטיפות טל מאחרות של סתו הומה. "ואין כל רמעה/מתגלגלת עליה /רק טפות טל מאחרות /של סתו הומה..." (שם).

תשעה שירים נחתמים כקובץ "כל השירים" בציון השנה: 1969. הייתה זו שנה פורייה מאוד בחיי המשוררת. כה נכתב חלק נכבד מסיפורי "גן שחרב"⁷³, רשימות, תרגומים, ראינות, ו"המחברת הכחולה", אשר מכילה את שמונת הסיפורים הראשונים בספר הפרוזה הנ"ל.⁷⁴ אבל דווקא בשירים ניתן לאתר מהלך של השתלטות נימת סגנון

הגיל המאוחר על הכתיבה. שני השירים הראשונים רויים תחושת ביטחון, הנובע מקיום סימביוטי של הדוברת והיקום. הדוברת מתקשרת עם העולם בגופה, כביוגרפיה המיתית של הקבוצה שלתוכה צמחה, בכל חושיה. בשירים הבאים הולכים ומתרכים סימני ההינתקות והקוטביות של חיים ומוות. בשיר "בני" המוות תולש את ילדה, ובשירים הבאים החרב חלווה ממעל; המשוררת מתלוננת על כך שאין מוצא, אין דרך, ואדם קובר את חייו. קבוצת השירים של אותה שנה (1969) מסתיימת בקינה. תהליך זה פרוס על פני שנה וניתן להסבירו באמצעות טקסטים תומכים בפרוזה. בגידת הגוף, היחלשות המשוררת ואימת המוות מופיעים בטקסטים הללו במקביל לשירים.

תשעת השירים פורסמו כשהייתה המשוררת כבת שבעים וחמש. כולם שזורים מצבים דרמטיים, סמיכות עניין והיפוכו ודיכוטומיה חריפה של חיים ומוות. השירים חובקים עולם שלם. הראשון הוא "אדמה מדובבת",⁷⁵ המשמשת סמל לראשית, לתמצית הקיום האנושי. היא סופגת את פרקי ההיסטוריה הישראלית, את הסבל, את הרס, ומכילה את מערות הקבורה ואת שורשי הצמחייה המקומית - הגפן והתאנה. השיר השני, "שירת אשה",⁷⁶ מתקשר אל מקור החיים דרך האישה - הצלע, המתמוגגת עם כוחה של האדמה, ומעמידה את עצמה כצרצר זעיר, הנותן קולו בשיר לרגלי הבורא. בשני השירים מקננת תחושת עולם קוסמית של שייכות למרקם הבריאה. המשוררת מרגישה חלק ממערכת טוטלית. היא עשויה מגלגלי מזלות, היא צמח השדה הנושא פרות והיא ברמות ילדה קטנה מתמוגגת בתמונה קוסמית עם שמים וארץ, עד כדי כך שקרעי העננים מחליקים כמשי על ירכיה. בשיר "בני"⁷⁷ מתחיל להיווצר טרק בהתמוגגות הטוטלית של אדם ונוף, בתחושת ההרמוניה של הדוברת עם העולם. השיר נפתח בקריעה, כהינתקות: "בני אשר ילדתי - / והקמת תלשו באחת" (שם).

בשנה זו, שבה פורסמו תשעה השירים הללו, חוותה המשוררת תקופת שכר נפשי קשה. היא התלוננה על רדיפות, מחלות ואיומים מדומים על חייה. את מחברת "הגהינום" שנכתבה באותה שנה היא פותחת בכמה שורות המכילות מצב אמביוולנטי של כליה ופריחה כאחת. מתוך התהליך המוביל אל הסוף עדיין צצה התקווה: "יום יום / נגדע ענף / והגוע הולך ומט / אבל מן השרש עוד יצא חוטר, / ועליו הרכים / יראו את השמש העולה!"⁷⁸ תיאורי האדמה ב"אדמה מדובבת" (ראה הערה 75) רודפים זה את זה כתנועה חטופה וקצרת נשימה, הנובעת משורות קטועות ותיאורים חסכניים. התעלומה, הפלא, המקומות הכלתי צפויים מכניסים לטקסט אווירה של מתח: "שקע פלאי" ... / "מי חצבו?" / "נתיבי תעלומה" וכו'.

אווירה זו ניזונה גם ממצבים אמביוולנטיים, ומסמיכות של ניגודים הזורמים לכאורה בטקסט, אך למעשה יוצרים הפרה של הרמוניה, מאבק פנימי ואי נחת: "שרופת-שמש / ושטופת-גשם / פאר הרוס / ואכור --- / אדמה יפה: / זקנה וצעירה - ". השיר מסתיים כמחול מאגי של נשים עמוסות עדיים, כש"עברי רם יוצק זרם אדם לתוך פה פעור..."

גם בשיר השני בסדרת השירים התוססים, רוויי המראות הארוטיים ותאונות חיים, "שירת אשה", נמצא הממד הספקני, האמביוולנטי: "ואני גדולה / ומבקשת להיות ילדה, / בוכיה מצער, / וצוחקת ושרה בקול" (שם).

עירוב הרגשות מבקש להכיל בתוך השלמות גם את עצם הצער. העולם הנתפס בשיר הוא רב עוצמה ומקרין טווח מרבי של נוכחות: ממרכיבים ראליסטיים כמו "כהמת שדה או סלע" ועד מרכיבים מופשטים כמו "פאר הרוס ואבוד". הקוטביות היא מאפיין של כתיבה מאוחרת, והיא הולכת ומחלחלת לתוך יריעת השירים במהלך אותה שנה.

השיר "כני" נפתח במצב דרמטי אבסורדי, של חיים ומוות ככפיפה אחת: "כני אשר ילדתי - / והמנת תלשו באחת - : / הוא על ידי" (ראה הערה 77). שיר זה אולי נוגע לאירוע שעבר על המשוררת ב־1935, כאשר לא הצליחה להשלים את הריונה לבעלה השני, הצייר אריה אלואיל, וילדה ילד מת. בהמשך השיר היא מציגה דמות מלאה ניגודים: מצד אחד הבן הוא "תמיר גוף וקל רגלים", "סולל דרכים ובונה גשרים", ומצד אחר, יש בו אכזבה. "אני מפענחת / את אכזבותיו". הוא זה שישתול אקליפטוס מאווש על קברה, אך בין ענפיו יקננו נצים צורחים. השלווה הביטחון הם למראית עין בלבד, משום שמן הרגע הראשון נוכחים הלידה והמוות זו לצד זה. בשיר "החרב והקן"⁷⁹ נפתח צוהר לחרדותיה של המשוררת באותה התקופה ולראיית העולם הספקנית, החצויה, המאפיינת את הגיל. השיר מתאר את ההליכה על חבל דק, את הסמיכות לתהום, ואת אשליית הביטחון המסייעת לאנשים לשמור על שפיותם. "פסיעות השפיי", אומרת המשוררת, "נטרפו זה כבר" ומצב זה מאפשר חוץ ופנים מהופכים: "בידינו חרב / ובלבנו - עלה זית" (שם).

התמונה המסיימת את השיר משיקה לשמו. הציור מתאר קנים מלאים אפרוחים שחרב תלריה מעל ראשם.

סוריאליסטית עוד יותר היא תמונת "הילד" בשיר "טיס בודד"⁸⁰. הוא המפריד בין הדוכרים לבין המוות ו"עיני-כרוכים - / בורקים בו / בעיני שרף אים" (שם). המראה הולך ומיטשטש והספקנות מחלחלת בהצטברות סימני שאלה: "אי היעד? / ענן לבן כשמים - / כסות-נצח / קרירה? / זרועות-רְעִיָה - / קטיפה חמה / על פני האדמה? ... / אי היעד? / אי היעד?".

העמידה על סף התהום והמתח הכרוך בכך מגיעים לחידוד מרבי בשיר "מיתר מתוח"⁸¹: "מיתר מתוח / עוצר נשימה - / מאפק. / אַלֶם. / ... ללא תנועה - אדם קובר חייו, / בניחוח גנות ומים..." (שם). שיר זה עשוי להתפרש כהתכוננות לאחור אל השירים הקודמים באותה שנה. ניחוח הגינות והמים, אשר לבש עוצמה ארידה בשיר הראשון באותה השנה, הופך כצירוף זה ללעג מר. אתה מספר לעצמך שהניחוח יושיע אותך מהאימה, אבל "פגר חיזור מוכס" מקנן בשיר כמו איום האורב בפתח.

בסיומו של רצף השירים הזה פותחת המשוררת את השיר "העינים כוכות" בעמדה

דו־משמעית מראש: "העינים בוכות / ללא־דמע"⁸². זהו שיר קינה, הרואה במוות החמצה של הנאת החושים. על הקרבן נאמר: "אינך שומע", "אינך יכול להריח", "אינך יכול להשקיף". ובסופו של דבר מקונן השיר על טוהר המחשבה שאיננו. השיר חותם את הסדרה במילים "עד הסוף" (שם).

מלבד מקום אחד לא נמצאה בשירים אלה עדות לתקופה הקשה שעברה על המשוררת. אבל בנימה העולה מן השירים ניכרת הדרמה שעברה עליה, המטלטלת מסד וטפחות. הריכוטומיה בין ההווה הארוטית הפרועה, הרוויה ריחות וצבעוניות בשיר הראשון לבין נימת הקינה האטית, המלנכולית, שבשיר האחרון משקפת את עוצמת המאבק לחיים שניהלה אותה עת המשוררת כשהיא נלחמת (על־פי הרגשתה) בכוחות מנוכרים, המאיימים על חייה ומטילים אותה לתוך ייאוש והרדה.

בשירים אלה מופיעות שאלות ללא תשובות מתוך עמדת מוצא ספקנית, אמביוולנטית, האופיינית לכתיבה מאוחרת. "שיר ללבנה"⁸³ בתור דוגמה, מכיל רצף של ארבע שאלות כזו אחר זו, שאין לצדן מענה. בשיר "טיס כודר" (ראה הערה 80) מופיעות חמש שאלות שעיקרן - לאן?, "אי היער?".

לצד ההיגדים התובקים חיים ומוות "ללא תנועה/ אדם קובר חייו/ בניחוח גנות ומים", או "כגבול התהום אנו שותלים גנים", וזרמות תמונות פלסטיות, פוטוריסטיות בעוצמתן ותעוזתן, המתרחקות מן ההסכמה והשלווה של האמירה המסכמת. לדוגמה בשיר "מיתר מתוח" (ראה הערה 81): "על ערש עֶשְׁנָה, / פֶּגֶר חֹר מוֹכֵס, / ... אֵי־שֵׁם / מִיִּשְׁהוּ דוּמֵם - / פֶּלַח כְּדוֹר מֵעִיר... / ... חֶשֶׁךְ רוֹבֵץ עַל כַּנְפֵי הַקְּצוּצוֹת".

יחידת השירים הזו מסתיימת בקינה על אברן המחשבה הטהורה עד הסוף, על "שאינך יכול להריח עלי אקליפטוס". בכל קינה על ה"אחר" כתקופת חיים זו, מתחללת גם הקינה האישית של המשורר על עצמו, על חייו, על אבדגיו הוא. בשיר "לילה טוב", שנכתב במרחק אחת־עשרה שנה, שב אקורד הפרדה מן החושים: "עיני מטפטפות את / ירקותן על לחיי / המתקמטות - את שארית ריחי - / איזה ריח היה להן? / ריח ירק כעלי / אקליפטוס / כעת ריחן מלח" -⁸⁴ השימוש בסינסטזיה מטשטש את גבולות החושים ובונה מטפוריקה רעננה ומשוכללת. הירוק, המסמל פריחה והתחדשות מטשטף על הלחי הקמוטה, הנובלת. סמיכותם של ההפכים יוצרת סיטואציה אמביוולנטית, הנענית לתחיית המשוררת המזדקנת שניצבת בסוף חייה:

"שיה כפותה אני

מובלת לטבח" - (שם).

ופשר אין.⁸⁵

"והייתי כמהלכת על בלימה"⁸⁶

בתריסר השנים שבין 1969 לבין 1981 (שנת מותה של המשוררת) מתחוללת ביצירתה תנועה פנימה, כפי שהוגדרה בסגנון הגיל המאוחר.⁸⁷ תנועה זו כרוכה בהתכוננות וטרנספקטיביות מאוחרת של היוצר אל ראשיתו, אל הכיוגרפיה שלו, תוך כדי עיסוק בממד הנפשי המיוחד לזקנה כעונה ספציפית כחיי אדם.

לעניין זה מתייחס לומרנץ⁸⁸ באמרו כי "האדם המבוגר, בראש ובראשונה, 'זוכר' את עברו. זכירה זו היא פונקציונלית כמוכן זה שהיא משפיעה על ההווה... פסיכולוגיית טוח החיים מרגישה שזיכרונות העבר הם ככלי המקדם את השינוי ההווי שכנו בלי כל קשר לגיל בו אנו ממוקמים". על-פי מודל סגנון הגיל המאוחר, לעומת זאת, ישנה פונקציונליות מיוחדת לזכירה של הילדות הקדומה דווקא בתקופת הזקנה. ההתנסות בשחזור החוויה של הילדות עשויה לברוא עולם ספרותי, שמשכתב את החיים ומעורר אצל היוצר בהווה הרגשה שהכית חי בו שנית.⁸⁹

בשלב זה של היצירה המשוררת אכן מתמסרת לשיבה אל סיפורי הילדות. אלה מהווים לגביה מקור לכוח ודרך להתגברות על השכחה והכיליון באמצעות איסוף ושימור כל תמונות העבר. רבקותה בדיק גורמת לה להורות מדי פעם בכך, שאינה זוכרת פרט מסוים. גישה זו מגבירה את אמינות הכתוב: "אבל זה כל מה שאני זוכרת ממנו", "איני יודעת איך נולד הרעיון", או "נדמה לי", או "בכל אופן אינני זוכרת אותן"⁹⁰ - כל אלו מעידים על הרצון למסור את הרברים קרובים ככל הניתן למציאות.

שמונה-עשר הסיפורים המופיעים בראשית הקובץ "כל הפרוזה"⁹¹ מתארים את הילדות כגן-עדן. אין זה אותו גן-עדן אבוד שכל אדם נפרד ממנו עם התפכחותו מתקופת התום הראשוני. זהו גן-עדן נוכח בהווה באמצעות השירה והפרוזה המאוחרת, המשיכה אותו אל תודעת היוצרת.

לאמינותם וכוח שכנועים של סיפורים אלה מתייחס שוהם⁹² באמרו, כי "סוד הקסם של שירת ראב הוא בכך שהיא עונה על צורך נפשי עמוק של האדם המודרני שהוא גם אדם מנותק וסנטימנטלי. היא מאפשרת לו לחזור אחורנית אל הוויה קיומית חיונית שאבדה לו: להיות שוב אדם נאיבי בן לאימא טבע... הפנטזיה 'הילדותית' הזו עוברת מטמורפוזת של זמן, מקום ועלילה קרובים, ממשיים, מוכרים לכל הסובב בארץ. השירה הרומנטית, שכרחה תמיד אל הרחוק בזמן ובמקום... מוצאת כאן את תיקונה כנופים שמעבר לחלון ממש: כרמל, גלבע, ים תיכון... קשר זה לנוף המקומי העכשווי יוצר הזדהות מיידית ומצביע על צוהר ולו דק מאד, שנפתח לקורא אל ילדותו שלו ואל הנאיביות שאבדה לו לעד עם בגרותו. הטרגרדיה הביאליקאית, הגלות הכפויה מן הילדות הטהורה, מוצאת את תיקונה בשירת ראב. גלות זו אינה קיימת. 'האני' נשארת תמיד בחזקת בתה הקטנה והמפתקת של אימא ארמה" (שם).

מעמדם של סיפורי הילדות הולך ומתחזק עם הזדקנותה של המשוררת. השיבה המבוגרת אל הילדות מולידה תחושת נחמה והגנה בעיקר כשהיא נמוגת בהווה המיוסר. סיפורי "גן העדן" (שחרב), הרוויים אווירת ביטחון ותחושת התמוגגות, נכתבים בעת ובעונה אחת עם היצירה המפוכחת והמרה, המתובלת בתחושת אין אונים, פֶּרְדָּה, רדיפה וכעס – "מחברת הגהינום"⁹³.

יצירה זו לא פורסמה בחייה של המשוררת והיא עשרה להיות מעין הצצה אל מאחורי הקלעים, אל האמת האינטימית, שהמשוררת מרשה לעצמה לחשוף בינה לכינה. בסיפורי הילדות מופיע רק הפן המאושר והרווי געגועים, בעור שכ"מחברת הגהינום" מופיעה לצד השלמות והעונג גם אימת הסוף ותחושת הרדיפה. בטקסט הגלוי, בסיפורי הילדות המפורטים, חוזרים ביטויים כמו "היה זה גן ערן"⁹⁴ או "הרגשתי או עצמי במרומי האושר", או תיאורי הקשר העמוק עם אביה נוסף הביטחון: "להריח את ידיו של אבא, שריח שיוף טהור עולה מהן תמיד, להיות שוכנת בזרועותיו כבתוך פקעת ארוגה קורדכרזל, להיות מוגנה ומאושרת"⁹⁵. תיאורים אלה מעידים על התייחסותה לזמן הקרום בחייה כגרעין כוחה וביטחונה. עלילות התקופה כגון לידת אחיה הצעיר ממנה, גבעת "טלושקה", סיפורי הסוסים – הנס, קלוץ וכראון – ומעמדה של הארווה כחצר, כל אלה מופיעים בסיפורים מפורטים, המגלגלים וכורכים זה כזה משחקי ילדים עם הוויית הבית, הוויית הטבע ויחסי הקרבה בין התושבים.

הטקסט החסוי, "מחברת הגהינום", מעלה אותם הנושאים במארג שונה, בטון אחר ובהיסכון בפרטים. הסגנון הממוארי של סיפורי הילדות הוא חלק ממסכת רחבה יותר של יצירה מאוחרת. החלק האחר, כאמור, לא פורסם עד כה. ב"מחברת הגהינום" עולים אמנם אותם הנושאים, אבל היא שונה ברוח דבריה, ארוגה כרצף של פרגמנטים סיפוריים, הכורכים עבר עם הווה, ומעלים את העלילות שכבר נכתבו, כשהן נתונות בתוך רצף של תיאורי הווה מייסרים וקשים. הפסיפס הזה הוא הרגמה לכתיבה מאוחרת על הילדות, כאשר ייטורי הווה נמוגים אל תוך הדצף ואילו הזיכרונות מנסים לעצור את האימה ולהיתפס כשוליה של הווה בטוחה ומנחמת:

"היינו פורשים מתצלת, וסלי האוכל הנפלא הוצאו – זיתים ענקיים, גבינות, לכן שטעמו גן ערן – הכל תוצרת המשק, וידי אימא הברוכות העושות בו". סמוך לתיאור זה היא כותבת: "מתי לא אשמע את שריקת הזדים, הרחשים כתולעים מסביב", או "אני מרגישה את הנשורת הנופלת עלי כאש" וכן "אני מרגישה את הרעל החודר אל עצמותיי" (שם).

בעריב ימיה כתבה אסתר ראב בקרחתנות. אותם נושאים עולים ככתיבתה בשלוש וריאציות דאגרויות הנכתבות במקביל: פרוזה בסגנון הממואר (חלקם העיקרי של סיפורי "גן שחרב"), פרוזה בסגנון היום, הוירדי ("מחברת הגהינום") והשירה. הכתיבה כווריאציה נחשבת לאחד מהמרכיבים הטיפוסיים ליצירה מאוחרת. ההשקפה של מחקרי

סגנון הגיל המאוחר תולה את השימוש בווריאציה בתפיסה המאוחרת, שלפיה גם ליצירה לא גמורה יש זכות קיום. הליטוש והקנאות לשלמות מפנים את מקומם לגישה מפויסת, אשר רואה בחומרים עצמם את הכוח האחר, הראשוני, הקרוב יותר אל האמת. על כך רובר במבוא בנושא יצירתו המאוחרת של מיכלאנג'לו, וכן בעניין התוספות לפרק האחרון ברומן "בתנתו של מר לובלין" של ש"י עגנון.

כל הצורות הללו מאירות זו את זו. הסיפורים מתעדים את זיכרונותיה האישיים, כאשר הזמן משחק תפקיד ראשי בתיאור. השירה מתייחסת להינתקות מן החיים ולבקשת התחננונים לגאולה בעולמות אחרים. "מחברת הגהינום" מסמיכה את העבר אל ההווה ויוצרת מארג הקושר את הילדות לזקנה. זו מצדה סופגת כוח מן הילדות. בפרק "תפילה" מבקשת המשוררת לקשור את עברה עם המציאות העכשווית רק מן הטעם הזה.

"מחברת הגהינום" מתאפיינת בכתיבה מקוטעת. גם זו תכונה המתקשרת לכתיבה מאוחרת. במחברת אין קשר בין פרק לפרק. כל קטע עוסק בעניין אחר או בזמן אחר. הכותרת מציינת זמן בלבד: "הווה" או "עבר". אותה "תפילה" שהוזכרה אינה מתקשרת עלילתית או כרונולוגית לקטע שלפניה או אחריה. מבחינה תוכנית היא מתמצתת את הייאוש שבהווה ואת הגעגועים לכוחה של הילדות.⁹⁶

גם סמיכות לשון ליטרלית ולשון מטפיסית, המהווה מרכיב בכתיבה מאוחרת, ניתנת לאיתור ב"מחברת הגהינום". אפשר למצוא סמיכות בין לשון השייכת לתיאורי ילדות ראליסטיים עם נוכחות מופשטת, כמו בדוגמות שלהלן: "אלי קבל את נשמתי העולה אליך - אתה מכיר אותה מיום צאתי מבטן אמי, מיום שהייתי קמה ויוצאת אל הגינה לראות את פלאיך, לראות את האקליפטוסים העומרים בתוך הרממה, לראות כיצר הם זעים קמעא, כאילו נשבת בהם - לראות את אגלי הטל על השושנים - ואת קרני הירח המתנפצים בהם לרסיסים סולדים מרוחך העוברת מעל ראשי, כחלל שמעלי ריחפת, חשתי כך ככל ישותי... אספני בכפך ולא אירא - אתה שהאמת ידועה לך" (ראה "מחברת הגהינום", הערה 93). הגינה, האקליפטוסים, אגלי הטל והשושנים הם העצמים הראליסטיים המשמשים תפאורה לנוכחות מטפיסית: נשמתי העולה אליך, רוחך העוברת מעל ראשי.

גם בפסקה הבאה ב"מחברת הגהינום" נסמכים תיאורים ראליסטיים מובהקים לתחושה מטפיסית. "שיחי התורמוז הגיעו עד לחזי, ופרחיהם הכחולים-הסגולים הקיפו אותי, והלכתי בהם כבתוך מים עמוקים - הריח הרימני מעל פני הארמה, והייתי כמהלכת על בלימה" (שם). ההליכה על בלימה היא תחושת הקיום של הכותבת בהווה. ההרגשה שהיא תלויה כחסד הזמן, שהמוות יושב על כתפה ובכל רגע עומדים להתנכל לה ולהכריע אותה, מלווה את הטקסט כולו.

ההליכה על בלימה היא, אם כן, תמצות מצבה של הכותבת בהווה, אשר מסמיכה

תחושה אקסיסטנציאליסטית זו אל ההליכה הילדותית נטולת הדאגות בתוך ה"מים העמוקים" של שיחי התורמוז. "מי שהוחם המוות נחתם בבשרו, נדון לבדידות כפולה - איש אינו רוצה לראותו, מדברים אליו ממרחק... פשוט רוצחים אותי וכולם שותקים... אילו מיציתי את כל העצב, והנורא שבמצבי - כי אז הייתי מתה מיד - אבל משהו מונע בעדי מעשות זאת, אני נתונה כבחצי תרדמה, ואני חושבת שזה יד ההשגחה, ואני מתמסרת לה" (שם).

ניסוח כזה לא הרפיע בסיפורי הויכרונות. הוא מצוי רק ב"מתכרת הגהינום", שלא ניתנה על-ידי המשוררת לפרסום בחייה. זוהי הוודיאציה האינטימית ביותר על נושא התמודדות עם הפרדה, הניתוק והמוות. אריגת הטקסט כמרקם שתי וערב שבו משמשות בערבוביה הילדות עם הזקנה מעלה שוב את מעמד השיבה אל הילדות כאמצעי לרכישת עוצמה נחמה ממעיני הכוח והביטחון שנתנה לה הילדות השורשית, המקומית, המוקפת אהבת אב והתמוגגות עם הנוף ועם הסביבה.

"ילדה קטנה מטופפת יחפה - בחול החם - לקברה";⁹⁷

השיבה לאחור אל הילדות ואל הראשית נמצאת במיוחד בשירים שנכתבו בעשור השמיני לחייה של אסתר ראב. השירים מתייחסים לרואליות של חוויית הילדות: הקרבה והרחוק. בכותרת "חי כי הבית"⁹⁸ נאמר למעשה, כי הילדות ממשיכה להתקיים בתוך הווייתה, כמין חוסן יצוק, כדמות הטבע וכדמות אביה, חוסן המלווה אותה בוקנתה. אבל לצד הקרבה, לצד תחושת הכוח והביטחון המופיעים בתיאורי הילדות, מופיעה הקינה על המרחק מן הראשית, על ההווה, על הפרדה, על הכיליון. תיאור משרע החיים על רצף הזמן, והתמיהה על זהותה, כמי שעומדת על קו הקץ מופיעים כשיר ללא שם שכתבה אסתר ראב בהיותה באמצע העשור השמיני לחייה. השיר נפתח במצלול המנסה לשחזר את קול הקמה הדלילה שנשארה אחרי הקציר: "ספיח-המיה / מתנגן בעצב: / סוף-ימים, סוף-ימים";⁹⁹

המושג "ספיח" מוביל לתחושת ההתמעטות, הנטישה, ההיילדלות. בא ה"טקסט" של אותה קמה זנוחה ומוסיף על זה את נימת הקינה המתנגנת בעצב: סוף ימים סוף ימים. המעגליות של הקיום מצטיירת בפסקה הסמוכה: "מה רחוקה הילדות / ומה קרובה - / הן רק שָׁעַל עברתי, / האני נשאתי על גבי מטען זה? / האת זאת? / או המרכב כמישהו אחר?" (שם).

הילדות רחוקה במניין השנים, אך קרובה אל ההווה של הכותבת, המעוררת שאלה אם היא היא זו שרחקה כל-כך מראשיתה. בהמשך השיר חלה מעין תפנית: הספיח אינו מתנגן בעצב, אלא "מתרונן". הדוברת כביכול מתפייסת עם טשטוש הגבולות שבין ילדות מתרוננת לבין הווה שנגינתו עצובה, אבל רק לפסקה קצרה. בא סיומו של השיר

ומורה כי "אפלולית יוצקים /ענני-סתו, /מתמשכים בתמיהה - /מי יאמר לי://לילה טוב, נסיכה קסומה" (שם).

אותו המשפט ששומעת ילדה תמימה לפני השינה הופך בהקשר זה לשאלת המשוררת הנמצאת בסוף ימים: מי ילווה אותה, מי יימצא לידה לפני השקיעה כאפלולית האחרונה. כשיר "עלה סתו"¹⁰⁰ שנכתב עשר שנים מאוחר יותר, בהיותה ככת שמונים וארבע, היא משיבה את ראשית החיים אל ההווה בכרכה את רגע הלידה עם רגע המוות. היא "יולדת" את עצמה מחדש, כשהיא בוחרת את התפאורה האהובה עליה, המורכבת ממראות וצלילים אשר נבחרו לרגע הנרדדה אל הנצח.

ראשית ואחרית כרוכות זו בזו מתוך הרמוניה ופיוס, מלות ב"ארבע העונות" של ויוולדי כאילו מילאו את התבנית השלמה: חיים שלמים הם ארבע עונות המגיעות בסופן אל "שלוות רגיעה וערגה נצחית". שתי המילים בצירוף זה מכטאות בהיפוך אותיות דבר והיפוכו: הרגיעה היא השלמה ופיוס, רגע הפרדה הוא רגע ההולדת, מעגל ההשלמה נסגר. אבל באותה נשימה אומרת המשוררת כי הגעגועים והערגה, אי השקט והכמיהה למימוש האהבה אינם דועכים ומטבע ברייתם הם סותרים את נימת ההשלמה.

בחירת ה"לידה מחדש" היא תופעה השייכת לסגנון הגיל המאוחר משום שהיא מאפשרת מעין ניצחון של היוצר על ליניאריות החיים, על הקץ ש"רובץ לפתח". המשוררת בוחרת לה לידה מטפורית, כמי שהווייתה שייכת לטבע היא נולדת כ"עלה ירוק בהיר ורך" ה"שותה לשד שרשים". מסע חייה שזור אמנם בקצב העולם: "רוחץ בגשם אביב", "מאיר באור שמש סתו" ובסופו של רבר מתמוג עם "שמים לאין קץ". רק מילות הסיום מסגירות את הפגימה בפיוס ואת אי ההשלמה הפנימית עם "שלות-הרגיעה" שאמורה ללוות אותה אל הסוף (שם).

כסדרת השירים "חי בי הבית" מסורטטות תמונות ילדות ככתמי צבע, כזיכרון תחושות הנבחר בקפרנות. אם בסיפורים נתנה המשוררת דרוור לפרטים שוליים ולעלילות מזדמנות השייכות לעולם ילדותה, הרי כ"כתמי הצבע" הללו היא דולה את תמציות הזיכרון בסגנון קטוע, כמניחה גוש ליד גוש של חומרים היוליים, בלתי מעובדים, אך תשתיתיים במהותם. עצם ההנחה זה לצד זה יוצרת את הקומפוזיציה המיוחדת לסדרה זו. הבית הוא קודם כל – דמות האב.¹⁰¹

הוא מופיע בשיר בפעולה יום-יומית קצרה: "אבי מהלך /ככרות וכטוחות, /מוציא מחרשות /מן המחסן"; הפעולה הקולנית, הגברית, מלווה בקול החוגה, הציפור המצייצת רכות: "...חוגה מצייצת/ רכות /הוגה מנממת", (שם) שעם האצת הפעולה "קולה מתחזק והולך", והיא מצטרפת לנשיפת הסוסים ולקולות הצלצול הברזילי. הבוקר מופיע ארבע פעמים בשיר: "דמדומי שחר חרפי", "רוח בקר", "בקר הבקר כְּחֹרֵף", "עם דמדומי-שחר".

על רקע יריעתו הקצרה והאינטנסיבית של השיר הופך משקלו הסגולי של הבוקר

למשמעותי ביותר ומקבל ממד מטפורי. זהו בוקר החיים, שבו נוצקת הראשית, שמשורשי יצמחו חייה של המשוררת. השורש הזה הוא משולש: קדקוד אחר הוא האב, השני הוא קול הטבע, קולה של החוגית, והשלישי הוא קול הסוסים, קול היצר, הכוח, הסערה והערגה.

שלושת השירים הקצרים הממשיכים את הסדרה מעלים את דמותו של האב כמראה שתייה, הנישא מתחת עפעפי המשוררת כקרן אור מהבהבת.

התמזגות ההווה עם העבר, נוכחות הילדה בתוך האישה הזקנה ההולכת אל מותה, מגיעה לשיאה בשיר "בררך אליך היס"¹⁰². השיר נכתב כחמש שנים לפני מותה והוא בונה תמונת מסע לווייה, בו הולכת הרוברת ככיכול לאחר שהרגוה אל הנצח - אל היס. השיר כתוב בנוסח קינה הקוראת לשמים להשתתף במסע ולהתאבל על הילדה ועל תמצית מהותה כחלק מן הטבע.

הפתיחה לשיר מציגה את הרוברת כחלק מסצנת הלוייה; היא המתה והיא החיה כדי לבכות את עצמה. אכסורדיות זו של התיאור כבר נבדקה בפרק על אמביוולנטיות בכתובה המאוחרת. בשיר זה היא מעלה תמונה סוריאליסטית של עצמה, כשהיא הולכת אל הסוף. המסע כולל גם את מי שמהווה חלק בלתי נפרד ממנה: בוקרי החורף, העשב הצהבהב, הבולבולים, הצופיות.

בהמשך השיר היא נוקטת נוסח קינה, הקורא לשמים לבכות על ההולכת אל מותה, כמי שלא חייתה עדיין. יש לזכור שמי שכתבה את השיר הייתה באותה העת כבת שמונים ושתיים, אך בתנועה פנימה, אל עברה, היא שבה ומתמזגת בדמותה כילדה קטנה, חסרת אונים, המבקשת מגרמי השמים שיוזעקו על מותה, אולי משום שאינה יודעת אם משהו יעשה זאת על פני האדמה. הליכת ילדה אל מותה היא מזעזעת הרבה יותר מהליכה טבעית של מי שחייו כבר מאחוריו.

ביצירה מאוחרת מתחולל תהליך של התמזגות הסוף עם הראשית, הילד עם הזקן. הגורם המאחד את שני הקצוות הללו הוא תחושות של חוסר אונים ושל חולשה; אֶזְכוּר תפילת "אל מלא רחמים" מופיע פה כקריאה לעזרה. היא קוראת לו בשעת ההליכה אל הסוף ממש כפי שקראה לו גם כמה שנים קודם לכן ב"מחברת הגהינום": "אלי קבל את נשמת העולה אליך - אתה מכיר אותה מיום צאתי מכטן אמי, מיום שהייתה קמה בלילות ויוצאת אל הגינה לראות את פלאיך, לראות את האקליפטוסים העומדים בתוך הרממה... זכור לי זאת, אספני בכפך ולא אירא - אתה שהאמת ידועה לך -" (שם).

בדרך אל היס הולכות שתיים שהן אחת: המשוררת הזקנה, הבוכה שירים בלילות, והילדה הקטנה, המטופפת יחפה. שתיהן חיות את הסבל. תמונת ההליכה אל היס מתמקדת בהליכת הילדה היחפה על החול החם. הליכה חפוזה ומיוסרת זו מכילה את שתי הישויות גם יחד: הילדה הנפרדת מנופיה והזקנה השתולה בתוכה. דווקא בתמונת השיר מתחולל היפוך בין הנסתר לנגלה: הילדה, היא ההולכת אל היס, והרוברת הזקנה

מסתתרת בקרבה. במציאות הזמונה מתהפכת: הזקנה צועדת על החול החם לקברה, ובלבה הילדה שלא הספיקה למעשה לחיות.

הבחירה בים כ"ערסל", המקבל את הדוברת אל חיקו אחרי שהיא נפלטת מן העולם, מופיעה כמין טקס של התקדשות. הים הוא איזוסופי ומוחשי, הוא מייצג כוח ונחם ומצולות ללא גבול. הוא נמצא על דופן העולם - וממנו והלאה. פְּרָדָה רומה קורית בנובלה האחרונה בספרו של ס' יזהר "אצל הים". גם בו, כמין מחוזה לא מודעת לשירה הרחוקה של אסתר ראב, מתאר יזהר את ההליכה אל הים כמין התמזגות של הנשיות בתוך הראשית, כסצנה של פְּרָדָה מן החוף, מן המציאות: "ימתחילה נכנסת הולכת יחפה ועירומה ויפה ועוצרת לב אל פנימה, אל תוך הים החולם הזה, ושתי מוטות ידיה מלוכסנות לצדידה אל משק המים כמו איזה קורמון שעוד מעט יכה גפיו ויפרוש ממריא משאיר בקצות כנפיו חריצים... וזו זריחת זהב גופה ההולך אל עומק המים..."¹⁰³

כשתי התמונות ישנה פְּרָדָה מן העולם ומיפיו.

"כדרך אליך הים
אכבה שירים בלילות
אחר שָׁמֵן הרגני
בְּדֶרֶךְ אֵלֶיךָ הַיָּם
אני ז"ל ואני כחיים
כדרך אליך הים;
ככו שמים -
על ילדה קטנה
מטופפת יחפה -
בחול החם -
לקברה;
ככו על
בקרי חרף
שלא יהיו עוד;
ועשב צהבהב־ירק -
פוקח ראשון עיניו -
על בלבלים
שסלסלו לה,
כפעמונים
ועל צופיות

שְׁרָשְׁרוּ לָהּ
וּנְשָׂאָה כְּנַפְיָהּ
הַרְקוּת;
כְּבוֹ לִילְדָה,
צוּעֶרֶת כְּחֹל חֶמֶס -
לְקַבְרָה
וְאֵל מְלֵא רַחֲמִים

בוֹהֵר הַרְקִיעַ הוּא - " (כְּדֶרֶךְ אֵלֶיךָ הַיָּם, " כָּל הַשִּׁירִים, עַמ' 403).

עם הזדקנותה של המשוררת מתרחש, אם כן, תהליך של תנועה פנימה, אל הממד האישי. בדיקת כותרות שיריה לאורך חיי היצירה שלה ומעקב אחר תוכנם, מעידים על התכנסות אל ה"אני".

תקופת הבריקה היא בין השנים 1964-1981. תקופה זו נחשבת לפרק השני בחיי היצירה של אסתר ראב, אחרי שנות שתיקה ממושכות. הטבלה (שלהלן) מראה, כי גוברת והולכת הנטייה להעמיד את האני הלידי במרכז השיר. תשומת לב של המשוררת הולכת ומתמקדת כמתרחש בתוכה, ובפרדה המתמשכת מן החיים.

בתקופת נעוריה מבטאים השמות שבחרה לשיריה את מוקד עניינה. השירים נקראים, בין היתר, "שירי מולדת", "טבריה", "תל-אביב", "על הכרמל". גם בשיריה המאוחרים נזכרים שמות מקומות, אבל עיקר הכותרות מגלה את נטיית המשוררת אל תוכה, אל המתחולל בנפשה, אל הביוגרפיה האישית שלה. עתה שמות קובצי השירים הם, בין היתר, "משיירי קץ העולם", "תפילה אחרונה", "הוציאני אלוה", והם מסתיימים ב"מקהלת האשכבה".

מרכיבי הנוף - הצמחייה, העופות, עונות השנה, אינם משתנים כיצירה הם ממשיכים לכל אורך השנים לשמש תשתית לאימוזים עד שיריה האחרונים, אבל המיקוד התמטי של השיר משתנה בהדרגה מהתייחסות אינטנסיבית אל החוץ, אל המראה, להתייחסות אינטנסיבית אל ההתרחשות הפנימית. העיסוק העיקרי בתקופת זקנתה הוא העיסוק בכאב, בחרדה, בברידות ובפרדה מקלידוסקופ חמונות הנוף האהובות.

על נושא אחד לא גבר הזמן: שירת האהבה של אסתר ראב שומרת על עוצמתה ורעננותה עד שנותיה האחרונות. שירי אהבות נעוריה אינם שונים משירי האהבה המאוחרים. הטון הוא זה שמשתנה: ביטחונה ותעוזה בשירים הקדומים, טון דיכורה של זו האורכת טרופת אהבה תחת אקליפטים חמים, מתחלף בטון רך, בהכווץ כחלחל, בהרעפת טל על ראש האהוב.

מרכיבי סגנון הגיל המאוחר מחלחלים לתוך היצירה עם היחלשות הגוף, עם ההינתקות ההדרגתית ממרכז החיים והתמעטות האינטגרציה החברתית. כסופו של דבר,

אסתר ראב - שירה, פרקי יומן ופרוזה בערוב היום

כתביה האחרונים של המשוררת עוסקים בעיקר בסיפור עברה, בחרדותיה מבגידת הגוף ובקינה על גזרת הפרדה.

שירתה המאוחרת של אסתר ראב

בין השנים 1964-1981

תקופה ג 1981-1976	תקופה ב 1975-1972	תקופה א 1971-1964	
3 שירים	42 שירים	55 שירים	עניין כללי
16 שירים	33 שירים	30 שירים	האני הלירי

ס' יזהר - בין ראשית לאחרית - התחברות בקצוות

הופעתה של היצירה "מקדמות" עוררה התרגשות ופליאה משום שכאה לעולם לאתר עשרים ותשע שנות שתיקה של המחבר. הוא אמנם התבטא בערוצים שונים כל אותן שנים, אבל לא הוציא לאור יצירה ספרותית כדיונית.

העובדה שהיצירה נכתבה כשלהי חייו של היוצר מאפשרת לה הקפת משרע חיים שלם. שחזור החיים אינו מטרה כשלעצמו. לדעתו של מירון,¹ "עיקר כאן הוא המיזוג של ההתחלה והסוף, התום והניסיון. במיזוג זה טמון כוחו העיקרי של 'מקדמות', כסיפור החכם ואולי גם המורכב ביותר של ס' יזהר". העובדה שמירון מתייחס אל היצירה המאוחרת כאל החכמה והמורכבת ביותר מחזירה את עיונו למבוא ולספרו של הוגו מנסטרברג "כתר החיים".² כזכור, הוא טוען שבערוכ ימיו עשוי היוצר להגיע לשיאים יצירתיים דווקא משום שהוא משוחרר ממגבלות שכפה עליו המוניטין שלו ושיוכו הסגנוני. לדעת מירון זו מעין "חזרה מן היריד". הוא משייך את הספר לז'אנר משיק לאוטוביוגרפיה - אך שונה ממנה בעליל. זו אינה אוטוביוגרפיה כפשוטה, אלא "רצף של הכלחות המרוחקות זו מזו מרחק של שנים" (שם).

היצירה הזאת היא בעת ובעונה אחת המשך ישיר ליצירת ס' יזהר, אשר נקטעה למשך שלושה עשורים - וחידוש שלא הופיע עד כה, טוען מירון. הפן המוכר הוא סגנונו המתאפיין כמשפט המתמשך, התיאורי, המתפתל סביב העניין ומשופע במשפטי תנאי, זמן, מצב, מקום וכו'. כמרכן, מופיעים גם כאן הסממנים המובהקים של הפרחה היזוהרית: התמות, העושר הלקסיקלי העצום, התזמור התכירי הסימפוני, הנטייה לפיתוח ההיגד בצורת נושא וודיאציות חוזרות, אך גם מתדרות ומעשירות.

הפן החדש, לדעת מירון, הוא במסגרת התמטית של "מקדמות". "זוהי הפעם הראשונה שמסגרת הסיפור היזוהרי היא סיפור אוטוביוגרפי, וליתר דיוק, סיפור ילדותו של המחבר, קרמוניות חייו, למן זיכרונותיו המוקדמים בגיל שנתיים, ועד לעמידתו על סף ההתבגרות" (מירון, שם).

יצירה מאוחרת על-פי המורל המופיע במבוא נוטה לעסוק בנושא אוטוביוגרפי מובהק (חזרה אל הילדות) ותעז גם לתת לו מסגרת כזאת. אין זה אומר שיוצרים נמנעים מלעסוק בילדותם במהלך חייהם היצירתיים, אבל בבגרותם יחזרו אל האוטוביוגרפיה שלהם מתוך היבט אחר: אין זה עיסוק בילדות כשחזור נטימנטלי, או כמטפורה לימי גן-עדן רחוקים, ימי תום ואי ידיעה. בגיל מאוחר החזרה אל הילדות היא ניסיון לחוות מחדש את תחילת הדרך. יש כחזרה זו היוודעות לכך, שמכלול חייו של אדם הוא

הצטברות ולא מטמורפוזה. הילד לא התחלף במבוגר, שהתחלף בוקן, אלא בתוך הווייתו של הזקן מתקיים המבוגר לשעבר, ומתקיימת כפי שהיא גם הווייתו שלו כילד.

היוצר הזקן לוכד את ההתרחשויות ואת המראות שספג כילדותו על-מנת לשאוב מהן כוח קיומי. סמיכות זו של התחלה וסוף מתבטאת באופן דיבורי: הסמכת הליטראלי והמטפיטי כשימוש בלשון.³ מערכת קשרים זו, בין ראשית החיים לטופס נקראת אצל אלי שי⁴ "התחברות בקצוות". הוא אומר, כי ייתכן שהשתיקה הארוכה "אפשרה לס' יזהר את ההתנערות המעניקה התחברות בקצוות, שהם העיקר. מצד אחד, ילדותו באיזה עידן קדום ומיתולוגי של חלוציות עברית; מצד שני, שיבתו הכוזבה, המתבוננת כדברים, מודעת לשחיקה האבקנית, המפורדת, שפעם קראו לה חליפות העתים" (שם). נראה, כי השתיקה הייתה חלק מתהליך של הבשלה, אשר רק בסימו נמצאה נקודת ההתבוננות הרחוקה ריה - וקרובה ריה, כרי "לחבר" את הקצוות.⁵

למירון הסבר שונה על כך, שס' יזהר לא כתב ישירות על עצמו עד גיל מאוחר. הוא אומר שבמהלך חייו לא נגע ס' יזהר באנשים קרובים אליו. להוציא את "הנמלט", שיש בו התייחסות עקיפה לאחיו, "סיפור שלא התחיל", שגם בו מדובר על מות האח והסיפור "בוקרו של חלוץ", הנוגע לאבלו של אביו על מות האח.⁶ הסיבה לעיסוק המוגבל בפרשות חייו האישיות נובעת, לדעת מירון, ממרכזיותם של האירועים הכלליים, הציבוריים, בחיי הקהילה הספרותית בכלל ואצל ס' יזהר בפרט. המאורעות הנושאים משמעות ציבורית היסטורית מילאו את החיים. ייתכן גם שהייתה לו רתיעה מפני חוריה לצנעת הפרט ומפני נגיעה בכאבים חריפים כמו מותו הסתמי של האח.

שקד מפריד את כל הקורפוס של יצירות ס' יזהר מ"מקדמות". במאמרו "אחד פייטן הלך ומשתדל לא לצאת דופן"⁷ הוא רואה אחדות בכל סיפורי ס' יזהר - מ"אפרים חוזר לאספסת" (1938) ועד "סיפורי מישור" (1963), והוא קובע, כי בכמה מרכיבים עיקריים לא נשתנתה יצירתו של ס' יזהר בעשרים וחמש שנותיה הראשונות (שאתריהן באו, כידוע, עשרים ותשע שנות שתיקה).⁸

המרכיבים החוזרים על עצמם הם: (א) ריוקן דמות הגיבור; (ב) היחס אל הנוף; (ג) הערפת עלילה כמו דוקומנטרית על עלילה בדיונית; (ד) סגנון הנוטה למחזורות ארוכות ולמאגר סמנטי עשיר. מה שהשתנה במהלך השנים הוא היחס בין המרכיבים הללו.

על "מקדמות" אומר שקד, כי יצירה זו מחדשת בחומרים וכדרכי הצירוף, אך מהווה המשך לקורפוס הכללי של היצירה היהודית מבחינת השקפת העולם וסגנון הכתיבה. "החומרים" ששקד מתייחס אליהם הם חומרי הביוגרפיה הפואטית והפרסונלית של המחבר, אשר רק ביצירה מאוחרת נחשפו ועובדו על-ידו ליצירה ספרותית.

במרכז שש יצירותיו הראשונות של יזהר עומדת תחושת ה"צוואת", אם קורה משהו הוא מתייחס ללבטיו של הגיבור, המזדהה אידאולוגית עם משימות הקולקטיב ("לילה

בלי יריות", אך אינו חי בשלום עם היחד החונק, ההמוני. נקודות האחיזה של הדמויות על-פי שקר הן הנוף, הנערה והחבר. "נקודות אסתטיות אלה הן מפלטים שהדמות נמלטת אליהם וחוזרת מהם לשאת בעול החובות שההיסטוריה מטילה עליה"⁹.

הבתיבה המאוחרת היא המשך ומהפכה כאחד: מבחינת מעמדו של הגיבור ומעשיו, אך הוא מחויב עוד להיסטוריה. הפתרון של גיבור-ילד, לעתים אפילו חינוק שתודעתו רק בתהליך של בנייה, הוא פתרון של מי שנמצא כבר מחוץ לוויכוח הגדול של גיבוריו עם עצמם: הניגוד בין הצורך להזדהות עם המעשה הציוני מול הצורך העצום להימלט מן הביעור שבצוותא. הוויכוח הפנימי שבין משיכה לסלידה אינו מהותי לכתיבה המאוחרת. אמנם גם כאן הוא נמשך אל הנוף כמפלט, אבל עוצמת הוויכוח של הגיבור עם עצמו ביחס להתהוות הציונית מתעמעם ומיטשטש כשהוא מעלה אל קרמת הבמה את הפן האישי, המיוסר, של דמות האב, כמי שחווה בהתפוררות חלומו. כמו ביצירה הקדומה, כך גם במאוחרת אין כוח לעלילה. היחסים עם הסביבה אינם מייצרים התפתחות עלילתית. אבל שלא כמו ביצירה הקדומה שבה האסתטיות של הנוף היא מפלט והצדקה קיומית, הרי היחס אל הנוף ביצירה המאוחרת הוא אינטימי ומתקשר לתהליך של לכידת הזיכרון. הנוף ביצירה המוקדמת הוא נוף עכשווי השייך לזמן הכתיבה, הן מבחינת הדמויות השתוללות בו והן מבחינת ההוריה ההיסטורית. בעוד שהנוף ביצירה המאוחרת הוא חלק מקרעי הזיכרון של העבר הרחוק ביותר שמשרע חייו של אדם מאפשר לשחזר: מלידה ועד זקנה. גם מבחינת המרחב מתחלף הנוף של היצירות הקדומות (מרחבים, שדות פתוחים, שדה קרבות) בנוף אורבני בחלק הארי של היצירה, נוף של ימים קדומים בביוגרפיה של המחבר: תל-אביב הקטנה (נווה שלום, רחוב מונטיפיורי, רחוב נורדאו 22, נחלת בנימין), על מרפסותיה ורחובותיה וההווי האינטימי והמצומצם של המתיישבים.

על-פי שקר (שם), סדרת הסיפורים הראשונה מכילה בדרך-כלל "גיבור אחד בלבד, המתייחס לנוף ולדמויות שונות, שיותר משהן קיימות כשלעצמן, הן קיימות כהשלכות או כהרחבות של הגיבור". האב ב"מקדמות", לעומת זאת, אינו "משמש" כהרחבה או השלכה של דמות הגיבור. הוא אינו דמות סטראוטיפית: אין זו דמות הקיבוצניק או הפלמ"חניק או "דמות החבר" בלשונו של שקר. הפונקציה הסיפורית פה שונה מעצם בחירת החומרים: הדמות המתוארת כ"מקדמות" היא בת דמותו של אבי המחבר. רק בשנותיו המאוחרות של המחבר הוא מרשה לעצמו לתאר את דמות אביו תחת הכותרת "אבא". המחבר תובע את עלבונו, מזדהה עם כאבו ועושה מעין "תיקון" לחייו, מעין אנדרטה לעולה שנעשתה לו. מכירת הבית שבנה האב כאחרית חייו היא הכיטוי הסמלי למכירת נכסיו הרוחניים. דמותו של האב מתמוזגת עם דמות המחבר, אשר נמצא גם הוא כשלב של סגירת מעגל; את המונולוג, אשר עשוי היה להישמע בפיו של המחבר, ס' יזהר, נושא המספר בתום הסיפור "מקדמות": "פתאום והוא יודע שעוד מעט ובלי

להרגיש כמעט, לא יישאר כאן לא הכרם הזה, ולא שביל החול הזה, וכלום מזה לא יישאר... מפני שהכל כאן הוא ארעי, כלי שום הכרח להתקיים דווקא ככה... והימים תמיד מתקצרים כמו שהיו מתקצרים תמיד, וגם כל השאר, כלום מזה לא יתקיים כאן, כי הכל כאן ארעי, והסיכוב הישן הזה המסובב את השנה, אינו מוכרח כאן, ואינו נכנס לדרך הקיום כאן... וכי כל אלה שכאן הם כולם רק בינתיים".¹⁰

ב-1945 פרסם ס' יזהר את "בפאתי נגב".¹¹ זוהי נובלה שונה מסדרת הסיפורים הראשונה הן בתמטיקה והן בהרכב הדמויות. "כנובלה זו וגם ב"חורשה בגבעה" ישנן דמויות רבות יותר, אוכלוסיית הדמויות היא הטרוגנית: ילידי הארץ וחוק לארץ, וישנם גם ערבים, העלילה מורכבת מאפיונות, המתייחסות לדמויות שונות, כשטכניקת זרם התודעה עוברת מדמות לדמות. גם כאן מנסים גיבורים שונים להתמזג בנוף וגם כאן ישנה חשיבות לפרט יותר מאשר לצוותא. עם זאת יש בסיפור זה טרנספורמציה מעניינת של הניגוד בין האסתטי לבין ההיסטורי: קבוצת חופרי הבאר מבטאת את התהליך ההיסטורי של הקולוניזציה הצינונית... זה דומה לאקט השמירה ב'לילה כלי ירית', תהליך שעמו מזדהים אידאולוגית המחבר וגיבוריו".¹²

ביצירה המאוחרת משתחרר המחבר מחובת ההזדהות עם הקבוצה ומתפרק ממנה תוך שהוא "מאשים" את ההיסטוריה בכגידה ביחיד. הארמה שילחה בו צרעות, הפקירות העירונית בגדה באביו. כל המערכת הייתה זמנית. הכול מתחלף, והבית שנבנה בשארית כוחותיו של האב אינו זוכה להמשכיות הרורות.

הביקורת הקשה שבה התקבל הספר "מקדמות" על-ידי מי שרואים עצמם ממשיכי ההתיישבות ונושאי הלאומיות הישראלית המורדנית, תקפה את היצירה על הייאוש והתבוסתנות אשר עולים ממנה (לדעת המקטרגים). אלה ניסו להעמיד כמרכז היצירה את היחסים האמביוולנטיים של המחבר עם המעשה הצינוני. התגובות נעו מסקירות המעלות אפשרות של פרשנות כזאת¹³ ועד לביקורת סוחפת, שבה המבקר בא חשבון עם יצירתו הכוללת של ס' יזהר, ומסתמך גם על כתיבתו הלא ספרותית כדי לאשש את הוויכוח על מהות הצינונות.¹⁴

היבט פרשני, הכורך את הסיפור הביוגרפי עם עמדות פוליטיות עכשוויות מציע אופנהיימר כמאמרו "יזהר, השלב הפוסט ציוני".¹⁵ הוא רואה בספר מעין סיכום חיים, המהווה שירת פְּרָדָה מן הצינונות. לדבריו "הכישלון המשמעותי ביותר קשור אצל ס. יזהר בתחושה, שהמעשה הצינוני נר לסביבתו ומהווה אלימות שדינה להעלם עם הזמן בלא להותיר עקבות. 'לא רוצה בשום פרדסים על גבעת החול חמרה, ולא רוצה שהחול חמרה ישתנה בכלום, ושיניחו לו, ושיישאר כמו שהוא'..."¹⁶ בכל זאת מבין אופנהיימר, שזה איננו סיפור פוליטי. "יזהר מצהיר על הקלקול הצינוני בלי לאתר את מקורו וסיבותיו. זהו סיפור של התעייפות מחלטת מהאפוס הצינוני ומן ההיסטוריה המקומית, והתעייפות זו יודעת להפליל בלי להסביר, בלי להעלות אפשרויות מתקנות, בלי

להישאר בגכולות השיח הציוני" (אופנהיימר, שם). זוהי התעייפותו של כותב מבוגר מהעומס שההיסטוריה הטילה על דורו. ייתכן שזהו דור עייף מהאפוס שהיה אמור לשאת, אבל לא מן הקיום הציוני.

לעניין זה נוגע גם מאמרו של הלל וייס "יזהר עושה חשבון עם הראשונים"¹⁷. הוא אומר כי

קיים בספר ציר שתנועתו מן החשבון המאוחר אל החוויות המוקדמות ופירוש משמעותן. לו היה האב יודע מה שאנו יודעים היום, כלום היה עושה מה שעשה? ההכרה הטרגית הזו, נדחקת לעתים ליצירה בכוח אמירה ישירה, כהרגלו של ס. יזהר, המציג את תחושותיו גם בניסוחים דירקטיים וגם בהפרות פוליטיות. הפרת אלה עולות כ"מקדמות", כמו ביצירות אחרות, בלשון התפילות ובתהיות על אלמותו של אלוהים. הילד-המספר הזקן חוזר ומעיד: אבל אלוהים לא היה בבית... באופן פררוכסלי, על אף מכחישי הציונות, קברניטיה בני סופרי העליות, ואפילו יצירותיו של ס. יזהר עצמו כ"חירבת חיזעה" ו"השבוי" ומאות היצירות שנכתבו בעקבותיהן, עריין אנחנו כאן ועכשיו, גישיים בתוך ההיסטוריה ומקשרים שמים וארץ. גם אם אי אפשר לרעת מה ילד יום, "אף על פי כן".

על כך יש להוסיף כרוח העיון ביצירה מאוחרת, כי עצם תחושת הארעיות של מעשי האדם היא הדומיננטית ביצירה שנכתבה בגיל מאוחר. גיוסה של תחושה זו לזיכרון תרבותי-פוליטי שעניינו השקפת עולם ופרשנות הציונות, אינה ממין העניין, לטעמי. בהקשר זה הרחיק גם המבקר אורציון ברתנא וניתח את הסיפור תחת הכותרת: "הגוף האנטי ציוני והאנטי ישראלי של ס. יזהר"¹⁸. במאמר זה מחפש המבקר "מסקנות" פוליטיות מן המעשה הספרותי, ומטעים כי "יש להתנער מספרות זאת ולא להשאיר את המגרש ריק למוזכרים הממית הכל סכיבותיו".

בהקשר זה יש להזכיר את השקפת גרשון שקר על ייחודיותו של הרומן "ימי צקלג":

אין ברומן חידוש צורני או תמטי ביחס לזנבלות של שנות החמישים. החידוש הוא בכמות, וכיכולת ליצור עולם לשוני ותרכותי רחב המכיל קבוצה חברתית הומוגנית ובלא שתפתח בו עלילה דרמטית... הגיבורים מתלבטים בין ההיסטוריה לבין הגוף. ההיסטוריה תובעת מהם זיקה מתמדת וערנות מתמדת לסכיבתם הקרובה, שהיא מקור של אימה וחרדה, אולם באותו נוף עצמו שבו אורכ 'האויב' ההיסטורי מוצאים הגיבורים גם מפלט מההיסטוריה. שם אפשר להתאחד עם ההווה האין סופית של אימא ארמה, שרק בתוכה יכול גיבור למצוא לו מפלט... מחרדות היומיום של הצוותא החברתית ומחרדת החיים והמוות המקיפה צוותא זאת.¹⁹

גרעין המשיכה והרחייה של הילד ב"מקדמות" אל קבוצת ההשתייכות שלו מופיע כבר ביצירה זאת.

גם ההתמזגות עם הנוף מופיעה מאוחר יותר כאופציה, אלא שה"נוף" מצטמצם ממרחבי הנגב ל"הנה רחוב נחלת בנימין הנה רחוב מונטיפיורי, הבית השני מן הפינה, שלוש קומות, כשנייה"²⁰. או "ונמשך ברחוב נחלת בנימין וימינה, וברחוב אחד העם ושמאלה וברחוב הרצל וימינה וברחוב לילנבלום, ומגיע לבסוף אל הראינוע: זדן שבקצה לילנבלום פינת רחוב פינס"²¹. "הנוף הרחב, הנגבי, מתחלף בסיפור המאוחר (מלבד כ'מקדם למקדמות', שבו הנוף אינו ממוקם בגבולות ויאליסטיים), בנוף כעיקר אורבני, מקומי, בעל גבולות 'טכניים' ומובהקים. ההתחלפות הזאת מחלצת את הנוף ממעמרו הספרותי הקודם ביצירת ס. יזהר כסמל אסתטי"²².

ביצירה המאוחרת הנוף הוא חלק בתהליך הלכידה של הזיכרון האישי, האותנטי, המהווה דרך לחיות את הוויית הילדות מחדש כמקור של תעצומות נפש בגיל מבוגר. הנוף מדויק בפרטים בלתי "תכליתיים" מכחינת השלכותיהם על אפיון הדמויות והזמן באמצעים מטפוריים. הוא הוא עצמו, כפי שהיה, מדויק בפרטים, כפי שהתברר מסידור בעקבות הספר, אשר ערכתי עם המחבר ס' יזהר בתל-אביב, כ-3.12.1995.

"סיפורי מישור" (1963) מהווים חוליית מעבר. הסיפורים האחרונים שנקבצו בקובץ זה מסמנים כמה רמזים מטרימים למה שעתיד להעסיק את המספר בבגרותו. כסיפור האחרון "סיפור שלא התחיל", ישנו מעין הסבר לשתיקה הארוכה אשר תבוא בעקבותיו. סיפורים אלה קרובים בנושאים ובגיבוריהם לסיפורים לבני הנעורים "שישה סיפורי קיץ" ו"ברגליים יחפות" (1959). בארבעת סיפורי הקובץ נזקק המחבר לדמות מספר זוכרת, עדה או מונולוגית (דמות שתופיע במלוא יכולתה ועוצמתה ב"מקדמות").

ב"ערמת הרשן" זוכר המבוגר את ימי ילדותו. ב"הנמלט" נזכר המספר בימי ילדותו ובשכניו, ובעיקר בסוס הנמלט שהילד ביקש להזדהות עמו. ב"חבוק" מספרת דמות המספר על מנגן זקן. ב"סיפור שלא התחיל" המספר מוטר מונולוג. "היחס לנוף, הסגנון, המינימליזציה של העלילה נשארו בעינם, אבל טכניקות הסיפור נשתנו כאן: רמויות העלמים התחלפו ברמויות ילדים וכתמטיקה ניכרת בעיקר הנוסטלגיה לעולם שהיה ואיננו עוד"²³. האופי הנוסטלגי התחיל לעלות בתמטיקה של הסיפורים כשהיה המחבר קרוב לגיל חמישים. אחרי הקובץ הזה גזר על עצמו שתיקה, ומה שהתבשל בו במשך השנים הללו הביא את ניצני הנוסטלגיה של סיפורי מישור לבהירות הקריסטלית המאוחרת, אשר תוקפת כמלוא הכוח של הגיל המאוחר את התקופה המוקדמת ביותר בחיי המחבר. מה שניתן היה לדחייח ב"סיפור שלא התחיל", מה שהוגדר בסיפור הזה כדבר שאי אפשר לספרו: "נכון שנפסח ולא נספר כזה היום? ימתין זה עד בוא יומו, מי יתן ולא יבוא"²⁴, שב אל היריעה שלושים שנה מאוחר יותר, כאשר המחבר הגיע, על-פי חפיסת ארנהיים²⁵ לגיל השלישי של האמן, ולמעלת החופש האבסולוטי של היצירה.

בשבע השנים האחרונות, מאז יצא לאור הספר "מקדמות" הוסיף ס' יזהר ופרסם חמישה ספרים נוספים - "צלהבים", "צדדיים", "אצל הים", "מלקומיה יפהפיה" ו"גילוי אליהו", ובכולם ניתן לאתר את מרכיבי סגנון הגיל המאוחר.

השלד העלילתי הרוּפף של "צלהבים" הוא ציפייתם של שלושה חכרים השוהים שהייה ארוכה כפרדס למשלוח טודי של נשק. שמותיהם של הנערים לקוחים מן המציאות, מן הביוגרפיה של המחבר: יחיעם בן יוסף, שמעון בן דוד והמספר בן זאב, הלוא הוא שם אביו של ס' יזהר. גם אחיו ודמיות אחרות כיצירה מופיעים בשם האמתי, משום שהקונצפציה המאוחרת של ס' יזהר כורכת דמיון עם ממואר.

הראייה המאוחרת של היוצר מנוסחת לקראת סוף הספר באמירה אמביוולנטית, הכורכת ריקות עם מלאות, "גלמודות" וערירות עם התגלות פנימית שזוכה לה רק נביא ומשורר. "פתאום וכאילו יש לך בהישג מבט ממה שמעולם לא היה לך, הפשוט המלא השלם והריק... פתאום רואים שזהו הדבר".²⁶ הנטייה המאוחרת דווקא לפשטות אופיינית למרבית היצירות שנחקרו. הריק שלפי התיאור נפתח הנער אל כוחו ואל מסתוריותו, מלווה את תחושת הקיום של הוקן בכפיפה אחת עם המלאות השלמות. הספר רווי בהתייחסויות מטפיסיות אל הזמן (עמ' 40, 19, 18, 16). גם נושא הבדידות צף לכל אורך היצירה. דרכי הביטוי של הבדידות הן לפעמים מוצהרות ולפעמים עקיפות. ברובד הגלוי הוא אומר: "לך אין מקום, ודי אבוד, ושכמה שתהיה בין כולם תמיד כנראה תהיה לבד".²⁷ ובעקיפין הוא מתאר את בדידותה של התור שמעל לחצר: "זו התקופה שאין לה כלום כקן שלה לא כיצים ולא אפרוחים ולא איש ולא חיזורים, היא תור לעצמה כעת, ויכולה להרהר ולנסות וגם להחליף דרכים, או נתעטפה רוחה ושיממון סוף הקיץ עליה ועצוב קצת, לא?".²⁸

החזרה לילדות מאחרת את הקצוות כשהוא משחזר שלוש מיתות שעברו עליו בעודו ילד. "כבר בעצם השנה הראשונה לחייך צעדת צעד אחד באוויר וישר מן המרפסת הקטנה ללא מעקה שאימא כיבסה עליה... וכבר מוטל חבוט אף... ובן שנתיים הלא כבר ידוע איך עקצו אותך הצרעות ההן... ובן שלוש לקה כמעיו...".²⁹ באותה "מיתה", שהסתיימה בסופו של דבר כטוב הוא עוסק גם בספר "מקדמות". גם פרשת הצרעות זוכה שם לפרק שלם. המפגש המחורש עם סכנת המוות, עם ההתחככות בו, עולים שוב ושוב ביצירה המאוחרת. אותם מפגשים נסתיימו כשלום והם עולים מחדש אל יריעת הסיפור כמו אפיוזות של התגברות בניגוד לכל סיכוי. יש להניח שהעיסוק המאוחר בהם נובע מכך שהמספר סופג כוח מן הניצחון הקדום על המוות. נטייתו לטבוע כבדידות באה בסמיכות לחוויות ילדות אלה. "העולם משרד כל הזמן לחללה, כזאת, כמו אותם חוטי הטלפון המזוממים להם גלמודים בין עמוד לעמוד, ובאותה בדידות ובאותה עצבות גלמודה שאין לה תיכלה, וזה גם כנראה מראה כל החיים...".³⁰

הספר "צדדיים" מוקדש ברובו לתקופת הבגרות המוקדמת: המספר הוא בחור בשנות

העשרים לחייו. גם כאן ישנו שימוש מוצהר כנתונים ביוגרפיים, וכמו שניסח זאת המחבר עצמו על גב הספר "חצי סיפור חצי ממורא חצי אמת חצי בדיה השמות נכונים המעשים לא בהכרח הפרצוף והעיניים ממש תצלום היריים והרגליים כמעט קשקוש האמירות חלקן באמת נאמרו חלקן ראוי היה שייאמרו או אינן אלא רק קיפולים בדרך אבל החיזוק נכון תמיד והעצוב - כל הזמן".³¹ הממורא כספר זה מושפע מהטון המבוגר, הסלחני של הכותב. סיפור כמו "בדרך ירחו"³² הוא מעין מחווה פנימית של המשורר כלפי יצירתו הקדומה "השבוי".³³ המספר ושני חיילים שהיו עמו באוטו פוגשים משפחת פליטים שהמלחמה קרעה אותם מכיתם. הפליטים צמאים ומבקשים עזרה, והמספר מחליט לצופף את כולם באוטו ולהסיע את המשפחה. "פתאם ידענו, ידענו לגמרי. אנחנו ניקח אותם ונחזיר אותם למקומם".³⁴ ההתלבטות מול מי שנקרא אריב, והמפגש עם אימת המלחמה מחזירים את ס' יזהר בזיכרונותיו אל נושאים ששלטו ביצירתו המוקדמת, אבל טון הדברים הוא שונה. המספר כבר אינו חלק מהמערכה. הוא כבר שייך לצופים בחיים מן הצד, למתבוננים, למי שילדיו נידונו להתלבט באותן שאלות קיומיות שהוא התחבט בהן בנעוריו.

"אצל היס" הוא בין ספריו האחרונים של ס' יזהר ואולי הבולט בקורפוס היצירה המאוחרת שלו, כספר המעיד על תקפותה של התודה המוצגת בספר זה. הוא מכיל שלושה סיפורים, שהחוט המקשר ביניהם הוא היס. כמו אסתר ראב, ההולכת בסוף דרכה "בדרך אליך היס",³⁵ כך גם כאן היס משמש דימוי מוביל לשלושה נושאים: מוות, אקסיסטנציאליות ואהבה. ההתמודדות הקיומית מרחיכה אפיזודות שהופיעו בצלהבים. היעדר החיים מופיע כמהות שהמילה יכולה לשלוט בה:

ופתאום לא היה כלום סביב והזמן כולו חדל מלכת והיה שקט כזה שקט כאילו כבה הכל בבת אחת או נתרסק כולו והתחיל להיות נתפס היטב כעת איך הגה אדם עומד לו פתאום לבד לבד בלב הכלום הגדול ויש לו רק ריק שלם לגמרי סביבו ורק פתוח כזה כאשר מעולם לא היה פתוח כל כך כל מה שהיה תמיד ושתמיד היה רק בצפוף... מפני שהשאלה איננה מה זה באמת כל זה אלא איפה זה אני פה כעת ומה זה אני פה כעת ומה פתאום אני הולך ומתחיל לדעת פתאום משהו שניראה חשוב כל כך... וכבר נורא מחכים לי שם שיחכו עוד רגע מזמן לא היה לך ככה שהעולם נעצר לך והכל נעצר לך וזו ממך הצידה ומשאייר לך את היש שישנו.³⁶

הטקסט הזה מכיל מרכיבים אופייניים של סגנון הגיל המאוחר. הנושא הוא הנוכחות בקיים, בהווה. היעדר סימני הפיסוק מקנה לטקסט מהלך של איזו־סוף: כל זמן שהמילים נמשכות - נמשך הקיום. המילה הודפת את הקץ בעצם נוכחותה. לפיכך אין שהות להפסקה והרצף מתבסס על זרימת פרגמנטים. הפרגמנטציה, הקטיעה, הממד המטפיסי

של יציאה מן הקיים אל נוכחות אחרת ש"מחכה לך שם", המשא ומתן עם "בעל החרמש" כפי שכינתה אותו אסתר ראב, כל אלה אופייניים לכתיבה מאוחרת. בנובלה הראשונה מתאר המספר את מפגשו הרחוק עם המוות. ההתרחשות קורית בזמן שְׁחִייה בים, והחרדה הגדולה המלווה את הסיפור היא חרדת הנטישה של החברים. המים, הים, משמשים מטפורה לחיים ולקיום. ישנם כאלה שקל להם לשחות כס'³⁷ וישנם כאלה שמרגישים כל העת את סכנת הטביעה. חולשת הגוף המפורטת ביצירה מפנה את הקורא שוב אל גיל הכותב, הנלחם בכל כוחותיו בזמן, בגורל, במים שאינם מניחים. כרידותו של הטובע היא כרידותו של ההולך אל סופו, המתקשה לסמוך על המים שימשיכו לשאת אותו. "לא. שרירים ריקים. אין עוד בהם. ולא יעזור. גם לא רצון. ואילו ירד האל מן השמיים לצוות כעת על הים, האל במלוא כחו, שייקח הים ויסיע ויוריד בשלום איש אחד עייף על החוף"³⁸. רגעי הכניעה כרוכים כתחושת כרידות ואבדן אמון. "ולמה ההם שם אינם דואגים, כני ואבי ההם, למה שכחו ואינם מחפשים אותך?"³⁹ שמות החברים אינם מקריים: האב והבן - שני הקצוות של הקיום האנושי, העבר והעתיד - איש מהם אינו יכול להושיע את העומד לטבוע. הניתוק הוא טוטלי משום שאפילו מי שהיה קרוב אליו ביותר אינו מחפש אותו עוד. הניסיון ללכוד את רגע המוות דומה כעוצמתו לניסיון ללכוד את רגעי הלידה ב"מקומות". בשני המקרים עוצמתה של המילה מפצה במידה מסוימת על חוסר האונים.

ההרגשה של המספר היא כי אם ישוב ויבהיר, ישוב וינעץ את עטו בתחושה - יוכל להכיר אותה, לחיות אותה, להשלים עם התקרבותה. תג לתג הוא מעביר את עצמו מטמורפוזת ומגדיר את מה שקורה מעבר לקיים. "הריאות כבר נמלאו מים זהלב כבר לא יכול, ורק עוד, רק עוד ויודע, שאההה וזה הכל ושזהו זה, ושזה כבר זה, כרווח הזמן שעוד יודע לדעת באין סוף הקצר של כל זה הגמור והנגמר... איך הוא הרגע שבין כן עוד כן, ובין לא כבר לא, כשגמור ואין ולא כלום, מה זה שם מה זה יש שם..."⁴⁰. התהייה, הניסיון לארוג את הסצנריו של הסוף אינו מניח למספר בסיפור הזה. המעבר מהנראה למטפיסי, בין יש לאין, תובע ממנו תיאור בווריאציה. הוא מגיע אל הנקודה הזאת בכל מיני דרכים, שרובן ככולן נותנות למילה הכתובה את הכוח לרחות את הסוף. לפחות בספרים.

בנובלה השנייה מתוארת תכורת נערים ונערות שיצאו לטיול בים המוות. תוך כדי מבצע חילוץ של הקבוצה נלכד המדריך-המספר בתחושה של ניתוק וכרידות; הוא מקיים משא ומתן עם ישות מטפיסית, הנפגשת עמו כרממה הפנימית, בקונטמפלציה העמוקה שאליה נקלע במפתיע. התהליך זורם כמשפטים נטולי סימני הפסק, מן ההילכדות בכועה של "כלום", מן הריק הפנימי אל מפגש עם השקט והפשוט. לקריאתו של אלוהים הוא עונה "הנגי", כמו נגעה בו נבואה או שליחות פנימית להיות קרוב אצל הפשטות הפנימית, העמוקה של הבריאה.

"רק עוד רגע לעמוד ככה אתה עם עצמך בתוך הברועה הגדולה של כלום... איך הוא שם מביט מלמעלה כך וכעת הוא גם אומר לך פשוט היי כאילו באמת זה הכל פשוט כל כך ואפשרי כל כך וזה באמת פשוט תראו כל כך פשוט והוא שם ממש אליך ואתה נכמר אליו הביטו איזה פשוט כל כך פשוט איך הוא פשוט מביט כך ואיך אתה פשוט מביט בו עד שפתאום ואינך יכול עוד..."⁴¹

מרכיבי סגנון הגיל המאוחר ארוגים כיצירה זו מראשיתה ועד סופה. אחד הציורים הקשים והמורכבים ביותר נמצא בנובלה האמצעית. בתיאור זה ניתקת הסירה מהחבל המחזיק אותה.

התיאור הוא למעשה תיאור ניתוק מחבל הטבור הקיומי. "מה שקושר אותן זה רק החבל שרואים מכאן איך הוא מתפרק והולך ומשתחק הולך ומתנתק והולך ומתקרע ורק עוד פתיל או שניים ורק סיבוב פתאום אחד ועוד משיכת פתאום אחת גדולה וזה ניתק אלהים וסירה אחת פתאום נשארת לה לבדה מבולבלת מהכרת לה ומכרכת לה נסחפת ומסתחררת בין הגלים הפראיים לבדה לכד לכד כולה לבדה לא קשורה לא מתוברת"⁴². קל לאתר בטקסט זה את ההינתקות והכדירות, את הקרע שאין ממנו חזרה, של מי שהישועה מתרחקת ממנו. מאבקו של הגיבור בנובלה הראשונה בגלי החיים, תחושת הטביעה המתמשכת, הניתוק וההסתגרות כהתכוננות הפנימית הם ביטוי לתחושות של אמן הנמצא בגיל השלישי של חייו.

ס' יזהר - "מקדמות" כיצירה מאוחרת

מקדם ל"מקדמות" ממחיש את הרואליות של שירה ומיתוס. המוקדם כו הוא המיתוס של חוריית ההיוולדות והמפגש עם העולם, והמאוחר הוא הכיטוי הלירי של חוריית זו. לכאורה זוהי פרוזה, אבל בקריאה מדוקדקת נראה שהאינטנסיביות של הטקסט ותכונותיו המטפוריות מחייבות התייחסות אל הממר הלירי שלו. ה"שירה" בפרק זה לוכדת כהווה את המיתוס האישי של היוולדות עם מיתוס הבריאה בכלל. שום עולם לא קיים, אם אינו קיים כהווייתו ובתורעתו של המתכונן בו. ככל שמשרע החיים ארוך יותר ורווי יותר - כך נעשית משימת החיבור בין התחלה וסוף מפרכת יותר, משום שהיא כרוכה ברדיפה אחרי תעתועי הזיכרון. על פערים אלה של ריחוק ושכחה מגשרת השירה, אשר כעצם מהותה נוהגת לגייטימציה למעורפל, למטושטש ולבלתי הגיוני. קרבת השירה ללשון המראות הראשונית מאפשרת לה לגעת במיתוס ולא לדייק בנתוניו. היא גם מאפשרת סמיכות הליטרלי והמטפיסי (ראה במבוא לספר זה על סגנון הגיל המאוחר), משום שאינה מתויבת לרצף סיפורי.

פתיח זה מקדם ל"מקדמות" מעלה לרמת התיאור מה שנתפס בתודעה הבלתי ורכאלית - המראה הראשון. או כפי שהגדיר זאת ביאליק ב"גילוי וכיטוי בלשון"² - מראות השתייה, מראות התשתית של עולמו הפנימי של כל אדם, לפני שניתנו בהם סימני השפה. הדרך לטוות את המראות הללו בלשון שונה אצל שני היוצרים, ומתוך ההשוואה ביניהם, ניתן ללמוד על כך שחוריית זאת היא חד-פעמית ואינטימית, וכמספר הויתרונות האנושיים כך מספר הווריאציות עליה.

בעוד שמראות השתייה הופיעו אצל ביאליק בשיד "הכרכה"³ כריבוי, כרצף קטלוגי של אפשרויות, המקיף פרטים מן הטבע ומן ההוויה האנושית, הרי במקדם ל"מקדמות" ישנה זדירה אל המרכיב הראשוני, הבודר.

בחלקה זה של היצירה מתחולל מעין ניסיון ספרותי של "פיצות אטום". אין כאן איסוף של מרכיבי לשון המראות, אלא פיצוח של התופעה. זהו מראה שתייה אחד שכתהליך בדיקת החלקיק שלו מתחולל ה"פיצוץ", החדירה הראשונית, הקדומה ביותר של העולם אל תודעת הילד. רגע ה"פיצוץ" הוא רגע הבריאה, משום שהעולם לא היה קיים לפני שחדר להכרתו של המתכונן. תפיסה זו מתעצמת ומתהדקת סביב הווייתו של האדם הזקן, אשר תופס את עולמו כציור פנימי חמני: בריאת העולם הזה נוצרה ביחד עם הכרתו בו, ואבדן הכרתו הוא אבדן העולם, כבחינת עולם שאינני יודע עליו אינו קיים. שלושת פרקי המקדם ל"מקדמות" הם, אם כן, בנייה מחדש של תהליך ההיודעות

של אדם לעולם. הבריאה אינה רק הולדת, היא גם בנייה של תהליך התמזגות עם העולם. למעשה, זהו מעשה בריאה מיתולוגי הן מצד תכניו והן מצד מאפייניו הספרותיים. על-פי עדותו של המספר לקראת סיום הפרק הראשון - "שם היה המקום וזה היה המקום הראשון ושם היה התחלת הכל. לפני כל מה שבא אחר כך, השמים והארץ, התום והיום והרחוק".⁴ בריאת העולם משלבת כאן מסורת מיתולוגית עם חווייתו של היחיד. היא מתחוללת בתודעתו של מי שחווה אותה. שם, בתודעתו, שאת פרטיה הוא כונה ברדיפה עיקשת אחרי הזיכרון, הייתה התחלת הכול. העולם על-פי הפיסה זו איננו מתקיים לפני הגיעו לתודעה, ולא יתקיים, על-פי אותו היגיון, גם דקה אחת אחרי היעלמה.

שלושת הפרקים ערוכים על-פי תהליך מוכר מבריאת העולם בפרקים א' וב' כבראשית:

- א. איתור המקום הראשון, התווה, המכיל את הפוטנציאל לכל מה שייברא.
- ב. ארגונו של התווה על-ידי פעולת ההפרדה.
- ג. לכידת הנברא כתוך חוקיות התנועה כזמן.

שלושת המרכיבים הללו מופיעים כבראשית:⁵

- א. "והארץ היתה תהו ובהו ותשך על-פני תהום ורוח אלהים מרחפת על-פני המים. ויאמר אלהים יהי-אור - ויהי-אור. וירא אלהים את האור כי-טוב..."⁶.
- ב. "ויברל אלהים בין האור ובין החשך".⁷
- ג. "ויהי-ערב, ויהי-בקר..."⁸.

"בוהה אל מקום" - התווה

הפרק הראשון, "בוהה אל מקום", נתון בין שאלה לבין תשובה. השאלה חוזרת על עצמה שלוש פעמים. בהמשך המשפט מופיעה תשובה לכאורה, אשר מבליעה את היעדר התשובה.

אם יתמלא חלל המשפט הקטוע הנ"ל, יתקבל דיאלוג כעין זה: "ואיפה היה המקום הראשון? הראשון הראשון?" אני שואל כי אינני יודע. כי מה שאני כן יודע, וגם זה בלי אסמכתא, שהיה שם "צבע כתום", אבל איפה היה הצבע הכתום הזה?

המושג "מקום" הוא ראליסטי ובעל גבולות. מקום הוא ציון של גבולות מוכרים. השאלה "איפה" מחייבת תשובה שמכילה גבולות. התשובה בטקסט זה אינה צפויה: זוהי תשובה אבסטרקטית לשאלה רֵאליסטית. "כתום" הוא מושג ללא גבולות, ואין הוא מהווה תשובה לשאלה "ואיפה היה המקום". שאלה ותשובה יוצרות אשליה של מערכת לוגית, אשר גפרצת בתשובה פיוטית ואבסטרקטית. שכירת הציפייה הזאת היא מעין

מודל תהיבירי, אשר משרת את הקונצפציה הסיפורית בהמשך. הפרק הראשון, אם כן, נתון בין שאלה, הממוקמת בשורה הראשונה, לבין תשובה הניתנת רק בשורה האחרונה, כאשר גוף הפרק הוא תהליך של פירוק וכנייה, השזורים כל העת על רצף של הטלות ספק.

ספק זה הנו ביטוי למאבק עם הזיכרון המתעתע. המספר מנסה לתפוס בשולי הזיכרון ולהשתמש בתחבולות כנגד התפוררותו. החוויה המאגית היא זו הנלחמת בזרימת הזמן ומחברת הווה עם עבר באמצעות המילה. "מה נצחי קפוא על השפתיים", שאותו טבע ביאליק ב"גילוי וכיסוי בלשון", בא לידי ביטוי ביצירה זו כאמצעות הטלת הספק או לכידת המראה על-ידי הקפתו באפשרויות.

לכאורה, בדומה למראות השיר "זוהר",⁹ עולה פה חוויה של מדרף אחרי מראות שתייה, אשר חדרו אל תודעתו של המתבונן בשחר ילדותו בלא יודעין, והם שבים ומרפרדים את מצע האסוציאציות שלו. אבל בעוד שאצל ביאליק הדרך להגיע אל המראות היא קטלוגית, אסופית, מציפה בפרטים, הרי הניסיון שנעשה ב"מקדמות" הוא, כפי שצוין לעיל, מעין "פיצוח אטום". זהו מראה אחר, שבתהליך בדיקת חלקיקיו הוא מתפוצץ לפרטים. העולם הנכרא מתהווה רק תוך כרי חזירתו הראשונית אל תודעת המתבונן. העולם לא היה קיים לפני שחדר לתודעתו, והוא גם לא יתקיים אף רגע לאחר שתשקע התודעה.

בריאת עולם זו היא סיפור אישי, שמשתמש במיתוס, אשר מטבעו איננו מיוחס ליחיד. המיתוס משתדל להעלים את ייחוסו הפרסונלי. ראשיתו עלומה ונשגבת מיכולתו של היחיד. חשובה במיוחד העובדה, שהמיתוס הוא מעבר לזמן. בעוד שההתייחסות לאדם היא התייחסות לזמן - ההתייחסות למיתוס משוחררת ממנו. סימן ההיכר של המיתוס באופן לשוני הוא היעדר גבולות. על-פי ניסוחו של ברזל כעקבות לוי שטראוס: "במיתוס מתחברים נעלמים, שהם מחוץ לכל זיהוי. הזמן - טרום זמן והמקום - טרום מקום".¹⁰ שאלת הבריאה כפי שהיא מופיעה בחלק זה היא המעוררת את ניסיון השחזור. הבריאה, המוכרת כסיפור מיתולוגי מופיעה כאן במהות פרסונלית: בריאת עולם בתוך תודעת המתבונן היחיד.

המתח הפנימי בין המיתוס הקולקטיבי המוכר לבין חוויית היחיד היא זו שיוצרת מרקם משולב של שירה ומיתוס, מרקם שאינו נכנע באופן מושלם לאף אחת מצורות הכתיבה הנ"ל.

תופעה זו מייצגת את אחד המאפיינים במודל הכתיבה המאוחרת: דו-ערכיות (ambivalence). מאפיין זה מתייחס לחופש האבסולוטי ולהתכחשות למסורות מחייבות בכתיבה מאוחרת. כפתיחה ל"מקדמות" ישנה התייחסות אמביוולנטית לעניין המיתוס. הקטע מאחר בדרך של אנלוגיה מוסווית סיפור מיתולוגי וחוויה אישית מובהקת. אין זה תיאור של בריאת אדם, אלא תיאור של בריאת תודעה אישית חר-פעמית ככלים של

סיפור מיתולוגי. שילוב מסוג זה יכול להיחשב כיטוי לחופש אבסולוטי ממסורות כתיבה המפרידות מיתוס מחויה אישית ומקומית.

עצם העיסוק במקורות התודעה האישיים, הביוגרפיים, הוא כיטוי למאפיין נוסף במודל: התנועה פנימה (inward motion). מאפיין זה עוסק בתהייה אחר מקורה של התודעה. בקטע זה מתרחשת פעולה ספירלית של רדיפה אחרי הפרטים באמצעות שאלות. הטלת הספק היא חלק משיטת החקירה והרדיפה אחרי הריק. המאבק הגדול של הכותב המבוגר הוא להימצא בשליטה בפרטים, בזיכרון הרחוק.¹¹ ראייה זו נותנת לו תחושת כוח - מי ששולט בתודעתו ממשיך את קיומו.

תהליכים מקבילים של פירוק ובנייה כפרק הפתיחה

בניית הפרק מתאפיינת בעיצוב מערכת מאורגנת היטב של איסוף נתונים והעצמתם. הפירוק מתרחש על-ידי הקטנת אותם הנתונים והעמדת עצם קיומם בספק. הבינאריות הפנימית של הקטע נובעת מתופעה זו של קביעה וכיטולה הסמוך. עם זאת ההצטברות של צירופים אלה מביאה בסופו של דבר לכריאת ה"יש" כסינתזה של הנתונים וסתירתם.

הבנייה נעשית בשתי טכניקות:

א. שתי וערב - השתרגות נושאים ותארים: בכל פעם נבחר נתון אחד כנושא המוביל את הרצף כשהשאר מתארים אותו - ולחלופין התארים משמשים כנושא. זוהי בנייה משורגת של הנתונים, המייצבת את הרצף הסיפורי ומעבה אותו.



ה"כתום" משמש, כפי שמראה הטבלה, פעם כנושא ופעם כתיאור.
 ב. בניית מערכת תארים היוצרת גודש וסמיכות בטקסט. מרכיביה הם: חזרה, הוספה וכוללניות - טוטליות.

חזרה	כתום, כתום. למה הודי וככל זאת הודי, אהל הודי	כנראה, כנראה
הוספה	כתום מאד. גדול מאד שפנימו היה עשיר מאד. ברחש משי כתום מאד.	כתום עד כתום מאד.
כוללניות טוטליות	כתום כולו ולגמרי. כולה כתום. כולו משי לגמרי. היות כל הכתום הזה. זהר כתום כולו. הכתום השלם הזה, אחר וכללי ושלם ועולמי (שם)	

ההוספה והחזרות מסמיכות את מרקם הטקסט ובונות תשתית שלמה, מסיבית. הכתום הוא שלם אחר וכללי.

שזורים בבנייה האינטנסיבית הזו מופיעים הפירוק, ההמעטה, הטלת הספק בנתרצות הקיים.

כטבלה שלהלן יונחו זה מול זה ביטויי כנייה מול ביטויי פירוק. הפירוק נעשה על-ידי צירופים מזעריים והטלת ספק:

<u>התמלאות - מקסימליות</u>	<u>התמעטות - מינימליות</u>
כתום מואר	כתום מוצל
באוהל הגדול התפוח	התנפחות עצלנית
	מפחי אין רוח, מגע כמעט
	אין רוח
כתום מתנשכ	התנשכ קלות, בעדנה ובקלות

מתגשב חרש, כחשאי	כתום שלם
רכות	אחד וכללי ושלם ועולמי
בגלים קלים	מצף הכל
נרדפי כמעט רוח	כורחת כתום ודאית
משב לחש משי (שם)	הכתום השלם הזורח

הקמת מערכת הניגודים הזו יוצרת שאלה. על-פי קלוד לוי שטראוס,¹³ יש לעקוב אחרי מערכת הניגודים ולמצוא מהי שאלת העומק. כדי למיין את הערכים הבינאריים יש להתעלם מן ההתרחשות העלילתית, לפרק את המיתוס מן הלבוש הסיפורי ולהתייחס לחומרים לינגוויסטיים, המבטאים נתונים ערכיים.

התמונה המצטיירת לפנינו היא תמונה של בינאריות. על-פי התפיסה הסטרוקטורליסטית, הבינאריות כשלעצמה היא מכשיר להתבוננות בכתבים והבעות לסוגיהם.¹⁴ הדיכוטומיה המדריכה את מנוחת הקורא בטקסט שלפנינו היא מכשיר לגילוי מאפייניה של שאלת העומק. העמדת ניגודים כרצף ובסמיכות כפי שמתגלה בטקסט שלפנינו "מהווה גשר בין מראה השטח ובין גילוי של דפוס העומק".¹⁵ אם נעמיד את המהלך הפרשני הסטרוקטורלי על עיקרו, יתברר שחשיבותו היא כתפיסת ה"שאלה" כחלק מן היצירה, כתכליתה המצויה בתוכה. "אם פני השטח של היצירה ממלאות תפקיד קטארקטי, רגשי, הרי הדפוס הנסתר ממלא תפקיד חשיבתי, אינטלקטואלי".¹⁶

השאלה הנובעת ממבנה הפרק, הנתון תחבירית בתוך מעגל של שאלה ותשובה, ובונה מערכת סבוכה של כדיקת נתונים, בנייתם ופירוקם, היא - האם אפשרי לשחזר את הבריאה כדי להתגבר על הכליה. הגרעין שלה הוא ארס פואטי: בעצם מעשה הכתיבה ישנו ניסיון לשחזר את הזיכרון ולעקוב אחר התודעה הראשונית, הקרומה, של הניבור כיצור אנושי שיש לו התחלה וסוף. היצירה על-פי הניסיון הזה היא כיטוי לניסיון האנושי להילחם בחלופיותו של האדם.

זוהי עמידה פנים אל פנים מול הזמניות, מול ה"כאן" וה"עכשיו" וההכרחי - כ"גיבור" אשר כלי הנשק היחיד שלו הוא המילה.

הסירוב של איש המילה להאמין לעצמו - "הודי? למה הודי?"¹⁷ הוויכוח הפנימי היוצר רינימיקה של התרחבות בטוחה מול הצטמצמות זהירה ומהססת, הוא מעין קולו' של קרקעית התודעה, שאין בה סדר אלא כאוס.

"המחשבה המודעת היא מחשבה ממוקדת בחריפות ובדייקנות, מוגדרת וממוינת במרכיביה. ככל שאנו מעמיקים אל נבכי הלא מודע, אל הרמה העמוקה יותר של הדימוי והפנטזיה - כך מתפצל הכיוון או הערוץ המודע לכמה כיוונים, כך שכסופו של דבר

מבנה המחשבה נראה כאוטי". כך רואה A. Ehrenzweig, בספרו *The Hidden Order of Art*,¹⁸ את ריבוי הערוצים בעומק המחשבה היוצרת.

שאלת האי ודאות, היעדר המנוחה, הספק המטלטל את העוברות, מופיעים הן בהתערבות של המספר במהלך העלילה והן כאיתות על האי שקט הפנימי המקנן בלב לבה של היצירה - ובלבו של המספר: האם ניתן ללכוד את הזיכרון, ולשחזר את רגע הבריאה. הכליה אינה נמצאת בגוף הטקסט. היא נמצאת בתודעת כותב מבוגר, כאיום אימננטי אשר צובר כוח עם השנים. זהו איום על מאזני הסדר העולמי, שאין מפניו מפלט; היצירה מנסה לבנות סכר בפני איום זה, להרוף את קיומו.

שאלת העומק נחשפת תוך כרי פירוק התכנית הלוגית של שאלה ותשובה הולמת. החשיפה מגלה את נככי "המבנה הבלתי רציף ובלתי הגיוני של חשיבה ראשונית, קמאית, כאוטית שבה מתאפיינת מחשבתו של ילד, שחוקי ההגיון עדיין לא נהירים לו".¹⁹ הטכניקה של פירוק ובנייה שבה עסק הסעיף הקודם, ממחישה את הקושי באמינות הזיכרון ובאמונה בו כפי שהוא מופיע בתודעה האנושית. כל הנחה היא אופציה בלבד, וניתן להעמידה בספק. מכאן, ששאלת העומק היא שאלת כוחה של היצירה לממש במילה את רגע בריאת העולם בתודעתו של האדם. היצירה מנסה לעשות זאת ותוך כדי כך מטילה ספק בניסיון.

שאלת העומק היא אם כן: מהי קרקעית התודעה, או מתי והיכן חל רגע המפגש בין הנמצא, הקיים, לבין התפענחותו במוחו הזוכר של האדם.

המאבק ללכידת הזיכרון על-מנת להגיע אל קרקעית התודעה

המאבק ללכידת הזיכרון כרוך בהתבוננות פנימה. מאחר שהשאלה יורדת אל נככי התודעה, משתמש הטקסט במצבי ריחוף ולביליות, נוסף על שימוש בביטויי ספק ויצוניים כגון "אולי", "כנראה", וסימני שאלה. המצב של היעדר גבולות, של "אין מקום", הולך ונהרף במהלך הקטע עד סופו - שבו מתעצב מקום אחד ומוחלט: חיק האם. אך עד המשפט האחרון שולטים בקטע ריחוף ותנועה; הצטברותם מתאימה למעשה הבריאה המיתולוגי, כפי שהוזכר בהתחלה "ורוח אלהים מרחפת על-פני המים", ועם זאת היא משקפת את ראיית עולם מראות השתייה של הילד כמערכת הנמצאת בתנועה. אפשר לפרש את השימוש הנרחב בתנועת נוזלים וריחוף כמו תחושת התינוק ברחם:

ביטויי ריחוף ותנועה:	
רפרוף	התנשב קלות
רחש משי	אבק הכתום המתנשב
נעה לה בגלים עצלניים	מתנשב חרש

מכה גלים רכים גמסך פנימה אדרות משי הכתום ²⁰	גלים קלים נוע הכתום השלם (שם)
--	----------------------------------

יש לציין, שמבחינת הצבע הבריאה בספר בראשית התחילה ממצב של "חשך על פני תהום"²¹ ואילו הבריאה ב"מקדמות" התחילה באור - בצבע כתום. "המקום הראשון היה צבע כתום"²².

השימוש ב"חקירה" הוא דרך רציונלית, קוגניטיבית שיש בה שאלות והנחות הגיוניות. בדרך זו מסתרת הסתירה תחת מבנה לוגי, בעל תחביר מדויק:

ואיפה היה המקום הראשון? מחנה אנגלי, תורכי? אוהל הודי במחנה בריטי? איך יכול הזיכרון לזכור אותו בדיוק? איך יכול היה להיות שם?	היה צבע כתום מתנה לא רחוק מן המקום שממנו באה אמה. אלא אם כן כך היה. אם לא נישא על זרועות אמה (שם).
---	---

השאלות והתשובות המובלעות יוצרות רמת שכנוע במישור הנראה לעין, והן יוצרות תחושה, שהספק והחקירה יביאו בסופו של דבר לפתרון מוסמך, משום שיש בדיקה חקירה. רושם זה נוצר מהצטברות ביטויים כגון: "ובלי אסמכתא" - "אין הגיון אחר" - "לזכור אותו בדיוק" (שם).

היזכרות בחושים נעשית כקטע תוך שימוש בסינסתזיה: מופיעים צירופים של צבע, מישוש, ריח וקולות. למשל בצירוף: "אדרות משי הכתום" ישנה סמיכות משולשת של מישוש, קול וצבע:

מישוש	רחש משי	כיום החם הדוא
תחושה	נעה לה	מגע כמעט רוח
	גלים רכים	אדרות משי הכתום
	משי לגמרי	
	כמעט אין רוח	

זוהר כתום	כתום מאד	צבע
עמום פה קורן שם	מוארות הכתום	מראה
אבק זהב	כתום מואר כתום מוצל	
	כתום זורח	
אוושה חשאית	רפרוף	קול
ארוות משי הכתום	רחש משי	
התנשב קלות	גלים עצלניים	
	מכה גלים רכים	
	עונה בהתנפחות עצלנית	
	ולמפחי כמעט אין רוח	
	עם ריחה של אימא (שם)	ריח

הזיכרון נלכד "ברשת" כל האמצעים הנ"ל. ההצצה, ההתבוננות פנימה אל התווה, ההיגיון (שאלות ותשובות) והחושים (מתכים כציורפי סמיכות) חוזרים יחד, משתרגים ויוצרים רשת שרוחה כל מה שלא שייך ישירות, וכך נשארת עם האמת האופטימלית.

ההתעקשות להגיע אל הפשטות הראשונית אופיינית לכתובה מאוחרת, המבקשת לגעת ביריעת החיים הראשונה לפני שסורטטו עליה הסקיצות של האירועים. על כך אמר יהודה עמיחי עם הופעת ספרו "מאדם אתה ואל אדם תשוב":²³ "לא שאני אומר לעצמי: עכשיו הגיע הזמן לכתוב פשוט; אלא שזה בא ככה. הייתי אומר בהתפתחות כמעט פיסיוולוגית... אתה צריך ללכת לפי השעון הביולוגי של הנשמה שלך ולא לפי שום דבר אחר. לקראת הסוף אתה נעשה יותר פשוט. כשם שילד קטן הוא פשוט כמה שהוא אומר, כך ככל שאדם מתבגר, הבגרות מתבטאת בכך, שמתוך הניסיון שלך עם הרברים ועם העולם - אתה יכול לנסח את עצמך בפשטות".²⁴

ראשיתו של המספר היא בחיק אמו. זהו המקום המשמעותי הראשון שבו מתחוללת בריאת יש מאין, ובו מתחילה הספירה מבחינת תודעתו של הכותב. המאמץ להגיע אל המקום על-ידי לכידת כדלי הזיכרון נעשה כתהליך סוער של פירוק ובנייה, תוך שימוש בהיגיון, בחושים, ובכוח הצירוף הפואטי המתוך אותם למקשה אחת. הכהייה אל המקום היא הקונטמפלציה, כלומר מצב נפשי של התבוננות הנדרש כדי לנוע לאחור בזמן אל הרגע הראשון שבו האדם נוגע בשולי התהוותו, ומקבל טוח מן האפשרות להתחיל את החיים מחדש כמילים.

אם התודעה היא הראשית, הרי המילה המאכלסת אותה יכולה לברוא עולם.

קו הגבעות - פעולת ההפרדה

אם עד כה עסקנו בתווה והפיכתו ל"יש", כלומר לזיכרון מוטבע בטקסט, הרי פרק זה ממשיך בתהליך כריאת עולם שבמרכזו קו ההבדלה. את מקומו של הספק כקטע א ממלאה פה אמנות הווריאציה (ראה מודל "סגנון הגיל המאוחר" בספר זה).

פרק זה הוא מערכת של ניסיונות לכנות את קו ההבדלה המבדיל בין שמים וארץ ומשליט בהם סדר. הווריאציות הללו מתגברות על הקושי שבתיאור קו שמעצם הגדרתו הוא נטול גבולות ונפח. הספק והטשטוש שירתו את שלב התווה בפרק א, ואילו מחלטות ונחרצות משרתים את פעולת ההפרדה, שמטרתה להשליט סדר.

הפתיחה "ואתך כך" מתכרת את הפרק השני לפעולת הכריאה בהקשר כרונולוגי. על-פי הנאמר בפרק הראשון אפשר לתרגם את השאלה כך - מהו המקום השני אשר חדר לתודעת המספר לאחר חיקה של אימא. התשובה לכאורה היא - הגבעות, אולם אז בא המשפט הראשון ומבטל את התשובה: "לא גוף הגבעות וחמרן אלא קו הרקיע..."²⁵. זהו הקו המצייר אותן בגוף. כלומר לא המציאות, אלא הביטוי המצויר שלה. זהו אותו קו מופשט, שיש לו קיום גרפי, אמנותי, אבל אי אפשר לגעת בו.

הקו מפריד בין "מוצקות האדמה לריקות השמים" ויוצר מחוזה אירונית לפלא הכריאה המיתולוגי. השמים גאים ומרוחקים והאדמה "מרוקעת למטה"²⁶.

כעוד שמעשה הכריאה המיתולוגי מבוסס על בניית הרמוניה, הכריאה שבסיפור מבוססת על דיכוטומיה וסתירה. ההפרדה אינה רק פונקציונלית, אלא קונטרורסלית. שניות זו באה לידי ביטוי בתיאורי הקו המפריד: הווריאציות המתארות אותו חוזרות ומנסות להגיע לדיקו, ואף אחת מהן כעצם אינה מניחה את הדעת. לכן ה"ניסיון" נמשך. הווריאציות הללו מתפתחות בשני ערוצים: (א) תוארי הקו; (ב) פעולות הקו.

להלן רישום התארים היוצרים ניגוד:

תוארי הקו הרכים	תוארי הקו החרים
צמרירי	קו מדויק מאוד
ענוג	החלטי מאוד
עשוי מגע ערפל	מסורטט מאוד
זהיר	פשוט עד תכלית הפשטות
נמוג	עדין
	דק
	נחרץ
כהה מרוכ אור ²⁷	בהיר

להלן רישום פעולות הקו היוצרות ניגוד:

פעולות רכות	פעולות חדות
רוכז קלות ועולה קלות	רץ כבטחה שלמה
רושם לוטף... כחלומיות לא	רושם לוטף... באותה גופיות
חומרית	ממשית
	רץ
	מפריד את הארץ והשמים
רושם לוטף רגיש (לטיפה) (שם)	נחתכים בצליפת הקו (צליפה)

גם כאן כמו בפרק הראשון נחשפת הכינאריות ומעלה את שאלת העומק: איך מתחבר היחיד אל מעשה הבריאה? התשובה גיחגת בגוף הקטע: היחיד מתחבר אל העולם על-ידי הטלת סדר, או במילים אחרות - באמצעות היצירה האנושית.

הקו המפריד הוא הקו המטיל סדר בתווה ובורא עולם שיש לו חוקים. כשם שישנו קו הפרדה דמיוני המציית להבדלה בין אור וחושך: "ורכבל אלהים בין האור לבין החשך"²⁸ ובין מים למים: "ויברל בין המים אשר מתחת לרקיע וכין המים אשר מעל לרקיע ויהי כן"²⁹ כך קו הגבעות מפריד בין מרכיבי התווה, מציב להם גבולות ומצייר על-ידי-כך עולם. אבל הרי גם כל צייר יכול לסרטט קו! העיסוק בקו הוא, אם כן, מטפורי לעיסוק ביצירה.

שתי מהויות פואטיות יוצק המכתב לתוך תיאורו של הקו כמייצג ניגודים ביצירה: א. האפשרות להכיל במינימליזציה של קיומו של הקו (היעדר נפה, היעדר ממדים) את הדו-קיום של כוח והחלטיות - עם היסוס וספק.

ב. הדינמיקה של היצירה: "ריצתו" של הקו על פני הנוף היא זו שמסרטטת ביטוי למסע של היוצר - מסע של חוסר מנוחה אימננטי.

הקו כמטפורה ליצירה מכיל את הנחרץ והסופי כמו רישום או חריטה בעץ - לצד המעורפל, הנמוג, הצמרירי, שנראה כמו עירוב צבעי מים המיטשטשים ללא מתאר מובהק. היכולות של הקו מאכלסות את שני המרכיבים של הבריאה שבפרק א': המוחלט והנחרץ הוא האור הברור ואילו הצמרירי והמהוסס הוא הספק, התמיהה, השאלה. הדו-קיום חובק את מכלול האפשרויות הגלומות כיצירה: נחרצות ושלמות לצד שבירה ופירוק. הקו הוא גם מהות הפשטות: פשוט עד תכלית הפשטות, דק, חד, נחרץ ומאידך גיסא הוא גם זהיר, נמוג, צמרירי ובלתי מפורש.

הקו ממחיש את הדינמיקה של היצירה. לא פחות משש פעמים הוא מתואר כ"רץ" וכ"שוטף". דימרי הסוס מוסיף על כך את האצילות והמהירות, את הכוח והאסתטיות, וכל

אלה מעבים את דקותו של הקו המצייר. הפעולה המתמשכת של הקו היא פעולת היצירה, שמהותה הפרדה ואיתור.

היצירה מהווה התחברות אל הבריאה, שכן המספר מתקשר אל קו היצירה במגע כף ידו: "ופתאום מתעורר בה ככף היד להעבירה קלות ונוגעות ולאט לאט ועד התמכרות על כל גב העיגוליות הזאת לאט וכחמרה לוטפת עולה לאט, ולוטפת יורדת לאט..."³⁰ אם בקטע הראשון קיננה שאלת העומק - מהי קרקעית התודעה, או מתי נכרא העולם כתודעתו של היחיד - הרי שכאן נשאלת השאלה איך מתחבר היחיד אל העולם בקשר של יוצר ויצירה. התעוררות הצורך לגעת בעולם בקו - זוהי המוטיבציה לצייר את המציאות, להשליט בה סדר אסתטי, ועל-ידי-כך לראות את גבולותיה - אלה הניתנים לתיאור על-ידי אדם ואלה החומקים ממנו אל האין-סוף.

זיזות - התנועה בזמן

עניינו של הקטע השלישי החותם את המבוא האידיאי של היצירה הוא הזמן. גם כאן קיימת התייחסות אל מעשה הבריאה בקטיעת הכתוב לשלושה משכי זמן קצובים המסתיימים בחוליית קישור זהה: "ופתאום". כשם שכתום כל יום בסיפור הבריאה מופיעה חוליית קישור זהה, המתייחסת לזמן; ויהי ערב ויהי בוקר.

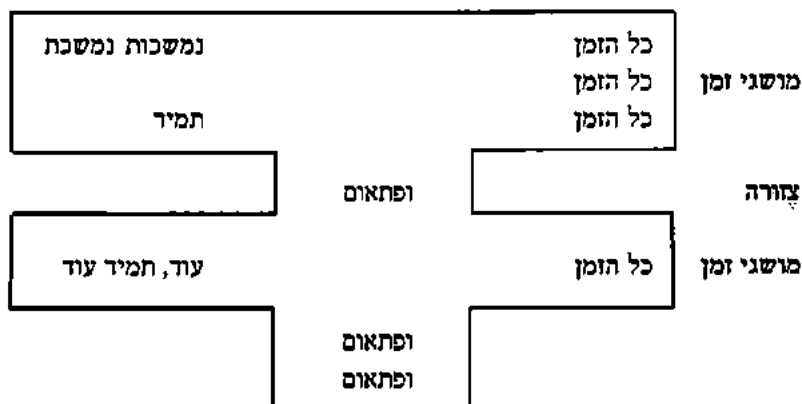
הנמשכות של החיים מבוטאת כזרימה: "גלים של עוד כל הזמן".³¹ בקטע זה מתפוררים המעשים לחלוטין והוא הופך למירוץ אסוציאטיבי של פרגמנטים כלתי גמורים, שאינם מאוגדים בתחביר ואינם יוצרים שום השתלשלות נסיבתית. "שלטונר" של הזמן בא לידי ביטוי בקוצר הנשימה של הטקסט. רק ארבעה משפטים שלמים נמצאים ברצף. היתר הם צירופים, או מילים בודדות הניזונות מעצם הנחתן זו לצד זו.

הדיבור הקטוע נשמע כמו "עקבות הללו שנשארים לאחר שההולכים הלכו".³² העקבות האקראיים, המפוררים הם מעין עדות לגוף שלם שחלף, אבל הותר אחריו רק בדלי זיכרון, זהו הזיכרון שכשוליו אוחו המבוא כולו.

צורת הופעת העקבות - או, נכון יותר, ההדים של מה שחלף - היא אקורדית ולא מלודית: אין בה השתלשלות, אלא תערוכת של הדים ובני הדים. מה שהמספר קורא: צבעים בתנועה. הצבעים נשאבו אל תוך קטע הסיום משני הקטעים הקודמים לו, כשם שהתנועה הגיעה מהם. כזכור, הראשון מתאפיין בצבע ("כתום כתום כולו") והשני מתאפיין בתנועה ("שוטף ורץ לו בקשתות"). השלישי מאגד את שני המרכיבים הללו ונראה שכוחו בהצטברותם, בהנחתם זה לצד זה. המופשטות מושגת על-ידי שבירת סדר האירועים וכך היא ממומשת במחשבתו של ילד, או לפי הבחנתו של ארנצווייג - מחשבתו של יוצר.³³

כדי לעכל את "קוצר הנשימה", כדי להתגבר על התביעה הספונטנית להיגיון תחבירי, נדרש הקורא למצב נפשי, שארנצווייג קורא לו: היכולת לזנק מעלה (Flying Leaps). הילד, לטענתו, כמו היוצר, ממוזג יסודות וקולט את המכלול. לדעתו "כל התבניות האמנותיות הן פוליפוניות. הן אינן מעוררות ערוץ יחיד של מחשבה, אלא פותחות כמה ערוצים הפועלים יחד באותו הזמן".³⁴ התפזרות זו, כלומר הטקסט שלפנינו, נאלץ להשתמש במילה במקום צבע ובמקום צליל, והוא מנסה לחקות את האמצעים - הערוצים האחרים - על-ידי שימוש במצלול ועל-ידי "הנחת נתונים" כמו הנחת צבעים זה ליד זה על-מנת ליצור קומפוזיציה.

המצלול בנוי משימוש חוזר במושגי זמן ובצורה:



הנחת החומרים כוללת: אור על עלה - ראבא - גם אימא? - עיקולים - כאב - גליות משתכשכת - רופף אחד - רופס כזה.

הנחת החומרים שזורה במצלול באורח אסוציאטיבי.

אין כרצף הזה שום נוף כעל חוקיות גאוגרפית. הלשון היא לשון מדוברת, ליטרלית, אבל הקומפוזיציה יוצרת מעמד שמושגיו לקוחים מתחום התוויה המיסטית: אור, זרימה, וקיום הפכים. גם הביטוי "זרק להציץ" מצביע על הכיוון הזה.

ההצצה היא היכולת לראות מה שאין בן-אנוש רשאי לדעת. כמו שאמר כיאליק בשירו "הציץ ומת": "לו אבא עד שער החמישים, אך-רגע לוא אציץ מעבר למסך".³⁵ מה שקרה לבן עוזאי באגדה על ארבעה שנכנסו לפרדס, קורה גם לגיבור הסיפור, אשר זוכה רגע אחד לפני שניטלו ממנו חייו, לדעת את סודם.

"או יכבה הלפיד ודלתות השער נפתחו -

ויצץ שם פנימה,

ותצנח גופתו, ובצדה אוד עֶשֶׂן ותגהר
על־מפתן הבלימה" (שם).

עניין זה מהווה חוליית קישור לשאלת הכתיבה המאוחרת, המסמיכה אמירות ליטרליות ומטפיסיות. קטיעת הקֶשֶׁךְ על־ידי המילה "פתאום" נכונה לשפתו הילדותית של גיבור אפשרי, אבל בעת וכעונה אחת נכונה גם לתחושת קוצר הזמן וקוצר הנשימה של כותב זקן. מול תחושת הפתאומיות של המוות.

במקומות שבהם משתמש המספר בְּצֹוּרָה, כקטיעה פתאומית של הרצף, שם נחשפת שאלת העומק הנוגעת לספק בהמשכיותו הנצחית של הזמן. כל אדם רואה את רגע הנתק כ"פתאום" שרירותי, המפסיק את "הגליות המשתכשכת" בעריצות שמולה עומד המספר בודד וחסר אתים.

בקטע זה מגיעה לשיאה החוויה המאחדת את רגע הבראשית עם רגע הקץ. תחושת הכרידות, הניתוק והחרדה מה"פתאום" מאיימת על הילד שבמספר ועל הזקן שבו כאחד.

"כאב. כן. מפני ש. והמן המון לא רוצה.
עולה יורדת נושמת אינסוף.
עד שהרחוק לגמרי קרוב פה לכל פרטיו.
ושבו לבד.

לא בטוח בכלום. מה יש מאיים פה? ולבסוף לבר".³⁶

קולו של המבוגר הכורך, המאיים, העומד רופף אחד ורופס כזה מול כוחו של הזמן שיימשך לעולם באותה גליות מתמשכת, גם כשהוא לא יהיה בה, הוא הקול העולה מן הקול' הזה. זהו האקורד המבוגר המלווה את הניסיון להתחקות אחר מה שעבר בראשו של הילד. מה שרחוק לגמרי נעשה קרוב ומוחשי על כל פרטיו. הכאב והכרידות, המונחים כביכול באקראי במרקם הטקסט, האיום, הפתאומיות של הניתוק מרצף הזמן, היעדר הכיטחון ושאלת ה"בלימה" התלויה ועומדת - כל אלה הם ה"אקורד" של קולו של מספר זקן.

נוסח זה, הכורך לשוניית עגה של ילד עם מחשבה מטפיסית של אדם זקן, אובחן במחקרו של חזן (ראה במבוא) כמאפיין צורת ביטוי בגיל השלישי. היוצר המבוגר חוזר אל הליטרליות של לשון הילד משום שדווקא בראשוניותה הוא מוצא מענה לממד המטפיסי שמעסיק אותו בקצהו השני של משרע החיים. הצירוף "לבסוף לבר" הוא לכאורה תיאור של הילד, אבל זוהי גם תלונתו המוצפנת של המבוגר, אשר חוזר בכגרותו אל תחושת הניתוק והכרידות.

ילד, עולם ופרדה

בפרק הראשון של "מקדמות" מצטיירת דמותו של הגיבור כמי שנועד להיות חלק משלמות קוסמית חדשה, שבה אדם וארמה מתאחדים להוויה של כובש ונכבש. אביו, החורש תלם ראשון במקום שבחר לבנות בו את חייו, הוא חלוץ עקשן, במקום בתול חוד לו, המתאמץ לבנות לו השתייכות חדשה. הילד "מונח" ב"נקודה מבוטלת"³⁷ בקצה חלקת השרה, בצלו של גזע הרוב עתיק. כה קטן הוא בעולם - עד ש"מצחיק לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת."³⁸ הילד תופס את עצמו כמו נקודה קטנה, מונחת על כדור הארץ - ומהווה חלק אינטגרטיבי מאיזו שלמות קוסמית.

על-פי תפיסתו של ארנצווייג³⁹ כל ילד תופס את עצמו כחלק משלמות קוסמית עד הזמן שבו הוא מתחיל להפריד את עצמו מן העולם. כאב ההינתקות מופיע עם הבשלתו והיזרקותו מעולם הילדות המוגן אל ההתמודדות עם הבדירות. הוא רואה בנקודה זו את אחד ממחוזות התהוותה של כל יצירה אנושית. "במעמקיה של כל יצירה נמצאת הרמה האוקיינית. ברמה זו אנו מרגישים את קיומו של האני האישי שלנו אובד כאיחור מיסטי עם הקוסמי, עם האוניברסלי. זוהי הרמה הנענית להשקפתו של יונג על הארכיטיפ הנצחי של ילד המעצב את עצמו."⁴⁰

כאב העקיצה הוא ההפרה של הסדר, של ההרמוניה הקוסמית. מנקודה קטנה וכלומית המשתלבת בנוף ואינה מתקיימת כמעט, "האם הוא יודע לדובב כמה משפטים?",⁴¹ הופך הילד למרכז העניינים עם עקיצת הצרעה. כאבו הוא נורא זהו גם כאב ציבורי - כולם עחבים את מלאכתם וחרדים לקיומו, והשאלה אם יחיה או ימות אינה מותרת מקום לשום התרחשות אחרת. בגידת האדמה מתוארת כאן באופן פסי ומעגה. מה שנתפס כגעגוע רוחני של כל אדם אל גן-העדן האבוד של ילדותו התמה, הופך כתיאור זה לררמה של כאב, בגידה ואכזר אמן. אם החריש הוא חטא פציעת הארמה וכיבושה בכוח, "כלי להחליט אם קשה מפני שאדמה עיקשת זו לא נגעו בקליפתה המהורקת כבר אלפי שנים אם בכלל, ואיש לא נגע בה, לא חילל תומתה ולא רחצה מגעה",⁴² הרי העקיצה היא העונש על כך.

אותו רגע שבו מתודע אדם אל חלופיתו הוא רגע הגירוש מגן-ערן, והוא בעצם רגע ההינתקות מאשליית האיץ-סוף. הילד כסיפור אינו מגיע לכדי מודעות, אבל הוא נחנק - ואת התחושה הזאת של סכנה כבר יישא כחותם על גופו. החיים אינם עוד בטוחים ונצחיים כמו שהיו לפני פרוץ הכאב. הם עכשיו אפשריים, כשם שאפשרי הוא המוות. ילד בתוך העולם הגדול - בין "צרעה" של ס' יזהר - ל"ראם ישאל המלאך" של ח'נ' ביאליק.⁴³

נשמת הילד בשירו של ביאליק נמצאת במרכז התמונה, בעוד שנשמת הילד בפרוזה של יזהר איננה תופסת מקום בעולם. הפתיחה לפרק הראשון ב"מקדמות" היא סדרה של

תיאורי מקום הנשזרים זה על זה לאורך שש־עשרה שורות. רק אז מופיע הנושא: "ישב לו בשקט בינתיים תינוק זה"⁴⁴. מבחינת קצב הכתיבה זוהי שאיפת אוויר ארוכה, נחפזת מצד אחד אל הנושא - ומתרווחת בו בזמן, כאילו אינה לכודה בחוקי התחביר. תבנית זו של דחיית הנושא וצבירת תיאורי מקום מהווה מעין מחווה בידעין או באקראי לתיאור זה: של ילד בתוך העולם הגדול, אשר מופיע בראשית שירו של ביאליק "ואם ישאל המלאך": "בני, נשמתיך איה? - / שוט בעולם בקשנה מלאכי! / יש בעולם כפר שאנו, מוקף חומת יערים, / ולכפר רקיע תכלת, בלי מצרים רקיע, / ולרקיע התכלת כת יחידה באמצע: / עב יחידה לבנה וקטנה. / ובצהרי יום קיץ בדר שיחק שם ילד, / ילד עזוב לנפשו, רך ויחיד חולם - / ואני הוא הילד, מלאכי" (ביאליק, שם).

בשתי הדוגמאות התיאור בנוי כצורה קונצנטרית, הולך ומצטמצם אל הנקודה המרכזית: הילד הבודד בעולם. הפתיחה אצל יזהר, כמו זו של ביאליק מתחילה בעולם הגדול. זהו הנפח הקוסמי של התיאור. המעגלים הולכים ומצטמצמים עד שהם מגיעים אל הילד. השירה, מטבע הדברים, יותר אינטנסיבית ותכליתית, אבל היא גם מרשה לעצמה את הדגרסיה כטכניקה של התרווחות והיפזון החיים ביחד באי שקט פנימי:

יש בעולם כפר שאנו (מוקף חומת יערים)

ולכפר רקיע תכלת (בלי מצרים רקיע).

כך גם תופיע הדגרסיה בפתיחה ל"צרעה":

היבשות הגדולות (שאינן עושות כידוע אלא רק כרבע מתפוסת קליפת הכדור).

בצלו של גזע חרוב (אחר מבודדים שנשתיירו כדוריים...) ⁴⁵.

התמונה בשיר כמו התמונה בפרוזה הולכת ומתמקדת כדמותו של הילד - וכו ברגע היא מתעבה בדגרסיות. ההתעבות כפתיחה ל"צרעה" משתרשרת אסוציאטיבית: א. החרוב העתיק -

"אחר מבודדים שנשארו כדוריים, אף כי זלופי אבק... וכל השאר הם חרובים..."

ב. החרובים האחרים -

"שרק נטעו ושרק הנה זה נאחזו בזהירות בקרקע הרגובית,

שעדיין שמורה סכיכם תבנית הגומה שהשקו בה

פעם את הרך הנולד.

ואולי פעמיים יותר מזה אין מים".

ג. מים -

"מלבד שצריך לסחוב אותם מתחתית הגבעה..." (יזהר, שם).

בין הרישא והסיפא של המשפט ישנה, כאמור, חתירה אל הנושא, הנובעת מנוכחותם של משפטי זיקה ללא משפט עיקרי. חתירה זו היא המרכיב המאין את הקצב, כעוד משפטי הדגרסיה מעכבים ומרווחים את התיאור. דואליות זו מייצרת מתח ואי נוחות.

אם בשידו של ביאליק ישנו חיפוש אחרי הנשמה והכית הראשון מאתר אותה, הרי כתיאור של יזהר מתכרך כי הנשמה הקטנה אינה שייכת למקום שהיא נמצאת בו. הגיבור של ביאליק מתמזג עם התמונה הקוסמית: "ושתי עיני הילד השמימה נמשכו, / ויראנה, היחידה, הזכה הברורה, / ונפשו יצאה בראותו, כצאת יונה משוככה, / אל-העב הנחמדה" (ביאליק, שם).

זהו ביטוי להתקרבות והזדהות בין הילד לבין העולם. נפשו יוצאת מגופו כדי להיות חלק מההוויה הקוסמית. שונה הוא תיאורו של יזהר את הילד הנתון במעגלי העולם: "כזה קטן הוא בעולם - עד שבלי שימת לב במיוחד פוסחים בקלות עליו ועל אין גדולו, ומתעלמים מכל אי תפיסת שום מקום שלו בעולם, ומצחיק לרבר עליו ועל העולם בנשימה אחת."⁴⁶

מול הכוח שבהתחברות (ונפשו יצאה אל העב) - עומד הכאב של הינתקות מעולם אריש וחסר התייחסות. אף אם עברה נשמתו של הדובר ב"אם ישאל המלאך" נדודים ותלאות - יש לה כל העת נקודת אחיזה. לנשמתו של "תינוק זה" אין קשר לעולם שלתוכו הטילו אותה. לתינוק אין קשר לפיסת הקרקע שעליה הגיחו אותו: "כזה קטן הוא בעולם, עד שבלי שימת לב במיוחד פוסחים בקלות עליו ועל אין גדולו, ומתעלמים מכל אי תפיסת שום מקום שלו בעולם, ומצחיק לרבר עליו ועל העולם בנשימה אחת, ומחליקים במבט האריש הלאה כלי להיעצר על כלום, מפני שבאמת אין כלום על מה להיעצר, וכודאי שלא על כלומיותו", וגם האדמה, שאליה היה אמור אולי להתקשר כמו שילד רואה את עצמו: חלק מתכנית גדולה ושלמה - גם היא אינה אלא כלום: "קמט של כלום על גבי מדרון איזו גבעה מטורשת עם פה ושם איזה שיחים של כלום" (יזהר, שם).

הינתקות - התמעטות אל האין, הלא כלום, ההיעדר

מן האמור לעיל עולה מאפיין מאוד מובהק של כתיבה מאוחרת: ההינתקות (withdrawal). מאפיין זה עוסק בברידות בנושא ובשימוש במושגים מטפיסיים כדי להמחיש אותה. תיאור "כלומיותו" של הילד הוא ניסיון למזער את הנוכחות בעולם - מה שיכול ללא ספק להופיע כתחושה של אדם זקן, ההולך ומתמעט על-פי הרגשתו. המזעור או ההתמעטות מהדהדת בתיאורי הילד ובתיאורי הנוף כאחד. הריק, החלל, הוא כעל נוכחות פיסית בטקסט: ארבע-עשרה פעמים מופיעה המילה "כלום" כמהלך שלושה עמודים (שם, עמ' 14-17), או כפי שהיא או כנטייה.

הפן המטפיסי הוא זה שמכיר באדישות של העולם ומקבל אותה כנתון. "העולם אינו מתעכב עליו וסובב לו הלאה כפי שהוא, כפי שסובב לו הלאה מן הנמלה ולא מתעכב עליה... ועל גבי כל האדמה הגדולה."⁴⁷ "האדמה העתיקה והסרבנית... כמה אלפי שנים טובות" ... והפרד "שיכול מצידו ללכת כך עד סוף כל הימים ממש כשם שהוא יכול ברגע זה עצמו לחדול ולעמוד ולא לעשות כלום עד סוף כל הימים". "זה גם טבע כל

הדברים שבעולם. אתה רק תן להם... יישארו כפי שנשארו מימות עולם ועד ימות עולם".⁴⁸

ציפיות המושגים המטפיסיים בקטע קצר זה מוכרת בעד עצמה. התינוק העטוף בגד לבן, שעמו גם יוצאים מן העולם, יושב כמאת השדה - והעולם אינו "מתעכב" עליו. הרברים יישארו מימות עולם ועד ימות עולם - ובני אדם יחלפו וימוגו - אלא אם כן ימרדו: "אם לא תגייס כנגדו כל האדם לעשות דברים שבנגד" (שם). אבל הילד, כמו הזקן, הנמצא בסוף מעגל החיים, שניהם כאחד כבר אינם במעגל המורדים. הם אינם נלחמים בעיקשות האדמה, משום שאין להם "משקל" שיכול להעיק על המתרשה ולפתוח תלם.

ההינתקות מן העולם ועמדת הקורה אל "המהפוח המתוק והשווה"⁴⁹ אויפניניים לכתיבה מאוחרת, אבל לא כהות מהם מעניינת באותו קקשר נורה המתאה, או האי הסכמה עם הפרדה. הצורך להיות נוכח, התאווה לכרוע את השלווה המדומה של "סוף כל הימים" מולידים את סיפור העקיצה כהפרת סדר, כטלמול סדרו עולם והעמדת ה"לא כלום", ה"שום משקל" במרכזו. חיינו הופכים לעניין המרכזי והעלתי מעמידה את כל הסוככים אותו כמו שהשליכו את התאטרון הגדול של גאולת האדמה - מפני גרונו הניחר של ילד. העולם אכן "התעכב" על כאבו.

אולי זוהי משאת נפשו של כל יוצר, על אחת כמה וכמה של זה שעומד בסוף דרכו, ומבחינתו נוכחותו בעולם היא עכשיו או לעולם לא. יותר מכול הוא ישתוקק לכך שהעולם יעצור מלכת אל קץ הימים - כדי להאזין לנשמת אפו וכדי להציל את חייו ואת נשמתו. הישועה באה מתוך התמסרות, מחיקה של האם, שהוא המקום הנכון, הראשון. את הילד בסיפור לא הרופא הציל; המסע שבו כל העולם התגייס למענו נתן לו את הכוח לחיות, משום שידע שהוא במרכז ההתעניינות.

הראגה לחיים פורצת את מעגל כלומיותו וריקנותו של העולם ומעמידה את חייו החדר-פעמיים של האדם כמרכז הבריאה.

ספקנות

יחד עם זאת, תבנית הקצב בפרקים "עקיצה" ו"רופא" חושפת את הספק אשר מלווה את פרקי הפתיחה כשאלת עומק. אפילו ברגעים הדרמטיים ביותר, שבהם עוסק הכתוב בהצללת נפשות - ישנה הפרה בקצב כדי לשתול בתוך מהלך הנסיעה הטרופה את הממד המטפיסי, המעמיד אפילו את הרגעים המעלים את קיומו של הילד לשיא החשיבות, במינונם האפסי יחסית ל"עולם של מינראלים".⁵⁰ ההפרה של הקצב חושפת את השאלה, האם חיי הילד, שנראו בראשית הפרק כמרכז הקיום, מצליחים אכן לגבור על "כלומיותו" של העולם. והנה מסתבר, שתוך כדי המסע להצללת החיים ישנה השתהות על מראה העולם אותו רגע, ומאוחר יותר השתהות על "מדעי" הצרעה תוך כדי הנסיעה. מה שהיה

כראשית הפרק ריצה טרופה הופך בהמשכו לרצף של דגרסיות המתכוננות מן הצד ככל האירוע ומותירות את הקורא כמעט שווה נפש לגורלו של התינוק.

לאורך שלושת העמודים הראשונים של פרק העקיצה מופיע דיבור רב־ממדי וישיר, המעלה אל גוף הטקסט קרעי מילים העולות כראש כל הנוכחים כלי אמצעי תיווך. רק בעמוד הרביעי מופיע לראשונה הצירוף "היא אומרת", כלומר נכנסת נוכחות של מספר כל יודע. אין בעמודים הראשונים משפטים מורכבים, אלא מילים וצירופים קטועים, המוטלים ברצף מתוח, בשאיפת אוויר תכופה וקצרת רוח - על־מנת לבטא את המתח, הסערה וקוצר הזמן - "ופתאום ועוויתות, כאילו היה משהו מבקש מתוכו להיפלט, או אי אפשר לדעת עוד, כאילו איזה מיאון מתרחש בו, איזה סירוב מתוך כל היותו הקטנה, ואימא אליו, ואבא אליו, המושכות בידיו, ופניו קמטים ושערו אבק ואינו מגולת, והולצתו ויעה, וידיו גדולות ומסוקסות..."⁵¹ וכי.

המכע המשולב הזה, שכמה ביטויים כידיש נמזגים בו ומגבירים את האותנטיות שלו, "מיין קינד, מיין טייערע קינד" (שם), הולך ומתמעט בהמשך הריצה להצלת הילד. אין חידוש בכך שהעלילה אינה בבחינת מטרה בכתיבתו של ס' יזהר. הוא, אפשר לומר, כעל אידאולוגיה אנטי־עלילתית,⁵² אבל בפרק זה ההתכחשות לעלילה מגיעה לכך, שסכלם של הגיבורים מתנתק מן העלילה הֶרְאִלִיסְטִית כביכול והופך לבעל איכויות מטפוריות: החנק של הילד הוא חנק כמצב קיומי של כל מי שהניחו אותו בפאת השדה על־מנת לגאול את ארץ־ישראל. הכאב של ההורים הוא כאב האשמה הקולקטיבי של כל מי שסיכן את חיי יקיריו למען האיראלים שלו, הריצה היא מצב קיומי - והזמן הוא הרופא האמתי היחיד.

בגלל הציפייה שהקורא תולה בפתרון המצוקה של התינוק ובגלל האמינות והאותנטיות של הקולות המופיעים כראשית הפרק, הופך הסיפא, שבו הקורא משתהה זמן ארוך ומייגע, למפרק מתח וממעיט אמון. דעתו של הקורא אינה יכולה להיות נתונה לסקירה על תולדות הצרעה, אלא אם כן יזכור כל העת שסיפור הוא רק סיפור, ובמלאכת הכתיבה עסקינן, ובעצם אין כאן מי שהולך למות - אלא מילים שמספרות בו.

מנקודת המבט של "סגנון הגיל המאוחר" ניתן לפרש את הטקסט בדרך אנלוגית: הילד כסיפור הוא השתקפות של הכותב הזקן. הילד נמצא בחרדת מוות וכך גם הזקן. שניהם גם נמצאים בתחושת הנק ובסכנת פְּרֵדָה. עם זאת, לילד יש הורים שדואגים לו ומגוננים עליו ולזקן אין מי שיראג לו ויגונן עליו.

את המונולוג של הכותב המבוגר, שמתקשה לשאת את עקת החיים כפי שהיא מופיעה בתמונה זו בממד המטפורי של ריצה נואשת, אומר האב כסיפור: "כי אילו שאלו את פיו, היה אומר בלי שום היסוס, עזבו אותי כולכם ורק תנו לי שולחן לכתוב בלילה. או עזבו אותי כולכם ורק תנו לי לעבור כשדה ביום..."⁵³ האב העיף מתאפיין בפרק זה כארס וקן, המבקש מנחה.

ייתכן שהוא מהווה מעין השתקפות של הכותב המבוגר, אשר שם בפיו מנולוגים של ראיית עולם מטפיסית של כדירות, הינתקות וספקנות, המופיעים כולם במודל הכתיבה המאוחרת.

מטפיסיות

ראיית עולם מטפיסית נמצאת בתשתית התיאור: "וגשארית רק השתיקה שיש כעת מלוא עולם. מין שתיקה כזאת שאם אינך מתאמץ לדעת שהיא ישנה לא היית מבחין בה כלל, והיה נדמה כאילו אין מסביב אלא רק לא כלום אחד שלם סביב, פרוש נמשך על פני הכל... כולל איזו חריקה של מוסדות הארץ כשהיא מסתובבת לה גדולה כחלל, ועוד פה ושם... ובלי שיהיה תופס שום מקום ובלי שיהיה מכביד על המקום, גם העולם אינו מתעכב עליו וסוכב לו הלאה כפי שהוא".⁵⁴ באותו נוסח מתואר גם הילד: "שום משקל שהוא אין לשום ילד שהוא מיושב לו כאשר הוא על שפת החריש... הכל שווה אחד גדול סביב, והעולם לא מתפנה לדעת כלום עליהם ולא הם לדעת כלום על העולם".⁵⁵ העולם, מסתבר, אינו מתעכב ואינו מתפנה להרגיש בנוכחות הילד או בנוכחות האב, או בנוכחות הכותב הזקן, שהוא הילד והאב גם יחד.

כדירות

הכדירות עולה מתמונות הליכתו של האב בתלם - זר למקום, מתמודד עם הייאוש: "מגבעת הקש הגדולה הצלה על העיניים הירוקות ועל השפם, כמובן בלי להעלות על הדעת ובלי לדעת כלום על איזה וינסנט אחד שצייר ציורים בפרובאנס לפני כשלושים שנה. אדם יחיד וממש חורש כמוהו וממש מגבעת קש על ראשו... ובאותה חומרה נזירית כמעט...".⁵⁶ האסוציאציה של ואן גוך רומזת על כדירות ונואשות, לצד כוח יצירה ומאבק בלתי נלאים.

את הכדירות מחריפה תחושת הספקנות בעצם המעשה. האב נמצא כל העת כדילמה, האם עשה טוב שלקח את משפחתו להתיישבות? אולי "די לגדל ילדים בשממה וצריך לעבור העירה, ולהתחיל לחיות כבני אדם".⁵⁷ והספק מנקר גם בשאלת הזהות והכניעה להיותו איכר: "או כאילו לא ייתכן היות שני הדברים יחד, גם ארישות מעשה החרושה וגם התפעמות תוצאותיה, גם התנגדות הארמה לביתוקה, וגם היפתחה ליפי חירושה. וגם באותו עניין - גם איכר וגם למדן" (שם).

*

הפרק הראשון הוכתר במילים ילד-עולם-ופרדה. מה שנראה בראשית הפרק כהתמזגות של אדם עם הבריאה, הוכח כסופו כארעי, שבוי כיד המקרה וצפוי לסכנות. מי שביקש

ביטחון "בתוך העולם הגדול",⁵⁸ נמצא מושלך מתחושת הביטחון והלאה. דווקא האדמה שהכל רוצים בקשר עמה - היא זו שבגדה בו ושילחה בו את הצרעה. במשולש הזה ילד-עולם-פרדה אני מבקשת להציב את הכותב הזקן במקום הילד. הכותב הוא זה שמעצב את עולם ילדותו מחדש, בידעו שהוא עתיד להיפרד ממנו.

המסגרות שאין מאחוריהן כלום

הפרק השני של "מקדמות"⁵⁹ מתרחש כולו בתוך חצר סגורה, נתונה בסכנה, כאשר מחוצה לה פורצות פרעות, המסתיימות כמות י"ח ברנר. החצר הסגורה מחניקה - מכל צד לא נוח. אפשר למוש אותו. אנשים מצטופפים כל הזמן, לא מדברים בקול. וצל על הכל לא ברור מה ורק צל על הכל ולא נוח.⁶⁰ בתוך הכלא הראליסטי הזה מתעצמות ומתעבות החרדות ותחושות הניתוק, ולמעשה נבנית בו ביוגרפיה מובחנת של יוצר, שיש בה ספקנות, ברידות ופסימיות האופייניים לכתיבה מאוחרת.

פרק זה מצייר את דמותו של האמן כאיש צעיר מאור, כגיל שבו גילה את ה"תרגום" המילולי לשפת המראות שבהם חי עד כה. הוא מתאר את מסעותיו כילד אל מחוות הרמית, את חרדותיו, את התייחסותו השונה והמורכבת למציאות, ותוך כדי כך עולה עולמו של היוצר המבוגר, המבטא בזמן הווה את חרדת האבדן וההיעלמות שלו. כל המרכיבים הללו פועלים בעת ובעונה אחת כשחזור ביוגרפיה של ילד בסיפור, וגם כביטוי לתחושותיו של אדם זקן, המתייחס בעקיפין, באמצעות עולמו של הילד, אל מציאות חייו.

בעצם החזרה המאוחרת אל הילדות ישנה נטייה מובנת לחפש את גרעין השונות והמיוחדות, אשר הצמיח בסופו של דבר את האמן הבוגר. במקדם ל"מקדמות" נכנתה מערכת סמלים, שניתן לפרשה כהמחשת תהליכי יצירה: הקטע "ואיפה היה המקום"⁶¹ הוא מעקב אחר חומרי המציאות, המשמשים את היצירה. הקטע "ואחר כך? ואחר כך היו הנבעות"⁶² מתייחס לגבולות היצירה, לקו, לצורך, לממד האסתטי של "סרטוט" הרמיות. ואילו הקטע "זיוזיו"⁶³ מציג את ממד הקצב, המוסיקליות, האינטונציות.

כבר במקדם ל"מקדמות" נמצאים, אם כן, רמזים לביוגרפיה הקדומה ביותר של היוצר, לבריאת גרעין תודעתו: "גילה או פתאום את ידיעת הדבר, את ידיעת הכתום השלם הזה". וכן - "וכל הזמן מגלים עוד, וכל הזמן תמיד". השלב הקדום הזה אינו נוגע עדיין במילה, אלא רק בקרעי התודעה הקדומה, הכלתי ממוללת. כאן, בפרק השני, מתחילה להתעצב תכנית הביוגרפיה המובחנת של הגיבור כאיש של מילים. הוא מתואר כשבוי בקסם המילה, החל בפיסיות שלה על הדף ועד לחוויית ההכרה בכוחה הרוחני. הרדיפה אחר גרעין התודעה נתפסת על-פי מודל הכתיבה המאוחרת כחזרה אל

הראשית, בניסיון לחוות את החיים כהתנסות מעגלית ולא ליניארית. גם במושג "גלגול נשמה" ישנו ניסיון ליטרלי לראות במהלך החיים מערכת שאין לה קץ. כמה מן המבקרים התייחסו לנושא התודעה מזוויות שונות: יוחאי אופנהיימר, במאמרו "יזהר, השלב הפוסט ציוני",⁶⁴ מרגיש את שונותה של הכתיבה המאוחרת של יזהר ביחס לכתיבתו במהלך חייו. הוא אומר: ש"הפעם לא חשוכה ליוהר המלאות האפית, אלא התודעה המסוגלת לראות במציאות שלפניה חומר גלם לדמיונה, למשיכתה אל רובד עמוק ואמיתי יותר, שבו אותה מציאות גחווית כבת ביטול" (שם). דרך כתיבה זו, לדעתו, מאפשרת פריצת המסגרת האפית המוגבלת, "יזהר משתמש בטכניקה שטרם הופיעה בסיפוריו - שילוב שתי תודעות השייכות לזמנים שונים. הדברים מתוארים כפי שהמספר חווה אותם בהיותו ילד, ולכן נוספת ידיעת עתידם על ידי המספר המבוגר, אשר נוכחותו מתחזקת גם משום שאין הוא מנסה לשחזר את לשונו של הילד החווה, אלא משתמש בלשונו הבוגרת, השירית והגמישה כל כך, לשון איש הספר". הסיפור הוא זה שמשמר את התודעה האבודה ועל כן המספר חוזר על כמיהתו לאמת ולריוק.⁶⁵

כתיבה גור, במאמרה "כניד עפעף הנצח",⁶⁶ מתייחסת למאבק העקשני לאריגת חומרי התודעה ביצירה לכדי מראה שיש בו אמת וריוק, כאל ניסיון מוכר לשחזר מראות שתייה אצל ביאליק, פרוסט וג'יימס ג'ויס. "המספר של יזהר חי בכל מאודו את מראות היסוד של חייו. ב'מקדמות' מתרחש ההיתוך הבלתי אפשרי לכאורה בין הוויה חושנית של ילד, לבין תודעת המבוגר המתכוונן לאחור, אל תוך תוכו של פעוט בן שנתיים שלוש וארבע. תמונות הילדות שטווה יזהר ב'מקדמות' מחיות חוויות, שאינן אפשריות להמשגה או להמללה וממחישות בעוצמה את כוחו של הזמן החולף" (שם).

לנושא זה מתייחס גרשון שקד בספרו ספרות כאן, או ועכשיו.⁶⁷ הוא רואה בבחירת חומרי המציאות בחירת אירועים אשר הרעישו את נפשו של הילד. "לא חוויות ילדות, אלא חוויות שביסוד נפש המתכוונן. אלה חוויות ראשוניות המעצבות את הקליטה הפיזית של העולם, ומשמשות מקור לשכתוב פיזי שלו, למי שיהיה מסוגל לעתיד לבוא להפוך את ההוויה לחוריה מילולית. מה שמכנה וורורת' לשחזר רגשות ממצב של שלווה "Recollection of emotions in tranquility" (שם).

על-פי מאפייני הכתיבה המאוחרת ניתן לומר, כי רק בגיל מאוחר, כאשר היוצר אינו כבול ברימו שליווה אותו במהלך חייו, הוא מגיע לכדי חופש מוחלט, אכסלוטי, או "מצב של שלווה", המאפשר שחזור רגשות, או, כפי שהוגדר לעיל, לכידת התודעה המוקדמת. החופש מאפשר לכותב המבוגר להפוך את חומרי הילדות הרחוקים שלו לאמנות העומדת ברשות עצמה, לא ככרוניקה, אוטוביוגרפיה או זיכרונות.⁶⁸

הילד כ"צייר מילים"

אהבתו של הילד למילים היא אהבה חושנית ואסתטית, הנוגעת לקיומן הפיסי. "יפות מכל היו האותיות בכמה ספרים, בהוצאת שטיבל, למשל, או בסידור שהיו מתמתחות כדי להשלים את השורה, מיני אלפין ארוכים או מיני חו או למד נטויי גרן וארוכי גפיים, ועוקציהם מלוטשים, או הצדי, או המם סופית, שעשו את הכל יפה יותר, גם אם לא מובן יותר, ושגם אז, וכמו בצלים היו הדברים נרחפים לאיזה עומק ומחכים להנץ בשעתם, וכשמטלטלים אותו פתאום מן הספר הוא נושא עיניים כהות ולא יודעת מה רוצים ממנו ולמה מכריחים אותו לחזור אל השעמום שיש בכל מה שיש".⁶⁹

בהמשך הוא מאזכר את מרכיבי המקדם ומעיד, שאין לו שום ספק בדבר מעמדם של מראות השתייה ביצירה: "אין לו שום ספק שמה שהוא רואה כעת הוא הגרעין של כל מה שיפה שבעולם - האופן שבו תנועת הקו הישר הופכת להיות תנועת המעגל... קשה לספר הכל, ותמיד תושבים, שפעם, כשאהיה גרול, אולי, ואוכל לספר כמו שצריך לספר ואולי באמת זו ההזדמנות שנרחתה וצריך כעת לקחת נשימה ולספר מלא וכלי להשמיט דבר...".⁷⁰

במבט משולב נכנס ההווה של המספר אל מארג הטקסט, ושאלת ה"אם לא עכשיו אימתי" מבצבצת. תנועת הקו המזכרת מחזירה את הקורא אל פרק גב הגבעות, שעניינו היה הקו המתאר. הראגה שמא לא יצליח להשלים את דבריו לא מאחרת לבוא. היא פורצת על רקע של חרדת הילד מהתנפצות הרכבת אל תוך הים. בחזון האפוקליפטי הנורא הזה, שבסיומו לא יהיה עוד דבר על פני האדמה, מיטרת המספר (הוא הילד - הוא הכותב הזקן), רק מדבר אחד: שמא לא יספיק לספר על כך... "ופתאום הכל מתפוצץ ונד מים יהיה מתרומם וכלום לא יישאר מן העולם - לעולם לא יספיק לספר את כל מה שמוכרח לספר" (שם). "צייר המילים" מתמשך לכל אורך החיים, אבל המיוחד שבחזרה המעגלית אל הילדות הוא הניסיון למלל את הזמן שלא היו בו מילים, לחזור אל התווה של "לפני". רק ממרחק הזמן מתאר הסופר הזקן את הדברים שהיו בו "כשעדיין היה בלי קלקול".⁷¹ כלומר הזמן של לפני המילה הוא הזמן הלבן, הטחור, הנכתן, ומה שעושה המשורר הוא רק ניסיון דל לחקות אותו: "אולי רק כעבור הרבה שנים, כשכבר יהיה גדול ויודע דברים מהרבה ספרים שקרא יותר מדי, יום אחד יהי נעצר כשיקרא פתאום דברים שידע מזמן ולא ידע לומר מרוכ קטנות, אבל באמת ידע אותם לריוקם כשעדיין היה בלי קלקול. וכאילו גולם של הרגשה עיוורת היה נפתח פתאום ומיישר כנפיים מוכנות משכבר, ולאחר הרבה זמן, ארבעים או יותר שנים, הוא מוצא פתאום דברים שלא ידע לומר אז, כשהיה קטן, ושאליו ידע היה אומר בריוק את אלה, ובהמשך אחד מאז".⁷²

ספקנות ודר-ערכיות

המוכאות שלעיל מייצגות השקפת עולם, שלפיה אדם נולד עם גחלת היצירה תחת לשונו. כמו שכתוב בירמיה - "בטרם אצורך בכטן ידעתיך ובטרם תצא מבטן הקרשתיך"⁷³ וכן - "וישלח אדוני את ידו ויגע על פי, ויאמר אדוני אלי הנה נתתי רברי בפידך"⁷⁴.

אבל, לצד העוצמה והביטחון שנותנת לגיטימציה "ביולוגית-גנטית" זו, מעלה הטקסט ספקנות עמוקה ככל מה שקשור לכוחה של היצירה לגעת בלבו של נמען, כלומר לפרוץ את קלא הכריות של הילד. קלא רוחני זה מתממש בסיפור כחצר גדולה מרובעת, אשר במרכזה באר עגולה, שהילד נמשך אל סתריה ממש כמו בפואמה "הבריכה" של ביאליק, שגם שם הייתה חכוייה בעבי היער כריכה צנועה אחת, ש"אין יודע מה בלכבה"⁷⁵. הבאר שבחצר אינה פרושה מן העולם, כמו הבריכה בעבי היער אצל ביאליק. להפך, היא משמשת מרכז לשיחות וויכוחים על הוויות העולם, אבל מנקודת מבטו הנמוכה, שכן הוא "ילד נוח לרחף, ובקלות להתעופף מכאן, ו"הוא קטן כזה, ורק בשנה הבאה ילך לכתה א".⁷⁶ הבאר הוא מקור משיכה לנסתר ולמופלא ממנו, ממש כמו הבריכה בעבי היער של ביאליק.

הילד הלכוד בחצר "מציץ מביניהם אל מעמקי הבאר ואל האפל שבתוך עומקה"⁷⁷ וכן "היא בדיוק באמצע החצר, אולי מפני שאין אף ספסל כחצר, ואולי מפני שיש בתוכה, כמעמק, מים עתיקים, וכאילו כאמת על שפת איזה נהר, שיודע יותר וזכר מימים רבים"⁷⁸.

הספקנות צצה כמבע משולב של מספר ומחבר בכמה מקומות בגוף הטקסט: "רשם מעומד על הספסל ולא תופס שום מקום בשום ספסל עמד לוטש עיניים אל הדרך ורק לעולם לא יהיה למי לספר מה ראה, ואיש בעולם גם לא יהיה מעוניין לשמוע כלום"⁷⁹.

ברידות, ניתוק ופסימיות

החיבור בין בדידותו של הילד, גיבור הסיפור לבין בדידותו של המספר המבוגר מתבצע בגוף הטקסט, כשעה שמדובר בתחושת הנעזבות של הילד והמספר הזקן כאחת: "אבינו שבשמים, כך מצא בספר יום אחד מאוחר בחייו, בשעה של שתיקה שבה עומד לו אדם גלמוד ועוזב, קרא בספר, שבה לא יקלוט את קולך וידמה כאילו עזבת אותו והוא נשאר נעזב..."⁸⁰.

בדידותו של גיבור הסיפור היא תוצאה של "קטנותו" יחסית למאורעות היסטוריים, אשר פרטיהם ותוצאותיהם נלחשים על שפת הבאר ובחדר ההורים, ומכך שהוא רואה ומרגיש דברים הזרים לסביבתו (ראה פרשת המסכות).

הטקסט מופיע בשפה "ליטראלית לכאורה"⁸¹. "והילד מן הפינה שלו ובכפיש

הגרוטאה שהוא מסיע, מגבו הוא רואה הכל ושומע הכל, את מה שמבין ועוד יותר את מה שאינו מבין. יש משהו שהגדולים עם כל גודלם אינם מעיזים לדעת. אבל הוא נשטף לגמרי ביריעה הברורה שהכל רעוע והולך ליפול".⁸²

"הגדולים". "הגרוטאה שהוא מסיע" שייכים לעולמו המילולי של ילד. הצירוף "הכל רעוע והולך ליפול" הוא ניסוח מטפיסי מבוגר. הליכודת של הלשונות הללו מאפיינת כתיבה מאוחרת. הכרידות הגדולה היא בנשיאת הידיעה, שאיש מלכדו לא שותף לה: הידיעה שאין תקווה. לכאורה זהו ביטוי לחרדותיו של ילד מבוהל, אבל ברקע הטקסט הזה נמצאת נימה כוללנית, מטפיסית: הכול רעוע. ואין מפלט, כי איש לא יעזור לו, ולמרות שהוא קטן - הוא "יודע שככה זה" (שם).

בהמשך תוזר המספר על ידיעת הקץ, הכישלון, האכזר, שוב כמבע מעורב, שחלקים ממנו שייכים להתייחסות של ילד, וחלקים ממנו הם פרי תחושותיו של המבוגר המתעד: "משהו כו מבחין מיד מתי מנסים לעקוף את הידיעה שזה אבוד... משהו בו, אף על פי שמבקש שהכל ייגמר בסוף טוב, יודע שזה לא נכון, ושזה רק להרגיע, ושכאמת כלום לא כך, ואין דבר כזה, ושכאמת הכל אבוד".⁸³ כאן פולש המספר אל גוף הטקסט ומתייחס אל הפרובלמטיקה של רבדיו, כאמרו שהמילה "אבוד" אולי לא הייתה נהירה לו כילד: "גם אם לא ידע את המילה הזאת ולא מילה אחרת במקום אבוד. ושהאלוהים הוא התקווה אחרונה. רק הוא".

ההינתקות מן העולם וחרדת הנטישה מלוות את הילד ומנסות דרך הפריזמה של עמדת המבוגר: "ואינך בטוח אם לא הלכו כולם והשאירו אותך נטוש ואבוד בעולם... האם אלוהים לא יתערב כעת - הכל אבוד, ממש במילה זאת. הכל יהיה אבוד... הלא הכל אבוד".

הכרידות נתפסת בהמשך כמצב-קיומי. לא רק הילד, גיבור הסיפור, נמצא כמצב הזה אלא כל הסובבים אותו, ואפילו המקום שאליו נקלע: "האם אפשר לדבר עם מי שאיננו עונה? כולם שותקים מפני שאין להם, ומפני שאין אף אחד שכן יש לו. כולם לבד וכל אחד לבד. לא רק הילד הקטן. ולאף אחד אין אף אחד שיאמר לו, או ישמע לו. וכאילו מעגל של לבד נסגר סביב כל אחד... זה כל מה שנשאר, קטנים כאלה ועוזבים כאלה... גם החצר הזאת שכולה מעורבת תמיד עם כולם כעת היא לבד".⁸⁴ הצטברות המילה לבד מעבירה את המקרה הפרטי למצב גלובלי קיומי, שאליו נסחף המספר ככותב מבוגר.

ההינתקות וחרדת הכרידות מתממשים כפרק כמבחן לאהבת הסכיכה ולמידת החשיבות של נוכחותו. תפקיד האם ("שם היה המקום הראשון"⁸⁵) הוא דומיננטי בפרשות ההיעלמות של הילד. פעמיים במהלך הפרק הוא מתנתק והולך "לאיבוד" משום שרותו נודדת אל אותם מקומות שלאחרים אין בהם דריסת רגל. סכנת הפרדה וההיעלמות שלו מחייהם הופיעה כבר כפרק הקודם בפרשת ההיעקצות וסכנת המוות. חוסר הביטחון כקיום הרופף והרופט של הגיבור בא לירי ביטוי גם בסידורו המתמשך

לאכול. כל הסובבים אותו מנסים להכריח אותו להתקיים, אך רצונו שלו הוא להישאר "אחד רק כמו קו... וכולו פחות מאיזה קו דק אחר".⁸⁶ וזאת כדי שיוכל לשמוע ולא להיראות, כמו מרגל חרישי בארץ החיים.

ההליכה לאיבוד הראשונה קורית ברכבת. "באמצע כל זה נעלם להם הילד. חוט הילד, שכמעט ונפסק מרקות ומדלות",⁸⁷ ולאחר שנמצא, עומד אחוז התפעלות ממילוי הקטר במים, ידע שוב את הספק המנקר, המחלחל ברגע זה אל גוף הטקסט: "ושם מעומד לא תופס שום מקום בשום ספסל עמד לוטש עיניים אל הדרך ורק לעולם לא יהיה למי לספר מה ראה ואיש בעולם גם לא יהי מעוניין לשמוע כלום" (שם). ההתפעלות היא של הילד. חדרת האבדן של החוויה והחשש שאיש לא ימצא בה עניין היא של הכותב המבוגר.

ההליכה השנייה לאיבוד נוגעת לבניית הכיורפיה המובחנת של יוצר. הבאר, שיש בה כאמור מחווה מרוחקת ל"הבריכה" של ביאליק, עומדת במרכז החיים, ונרשאת סוד, משיכה ודחייה ביחד. כאשר הילד מתפש מפלט הוא חושב על בריחה אל תוכה, שם יהיה מוגן ויכסה את ראשו: "ברגע האחרון אפשר תמיד לקפוץ אל תוך הבאר ולהתחבא במעמקיה... ולמעלה יש מכסה עץ, שאפשר לכסות בו את פי הבאר".⁸⁸ כהליכתו השנייה "לאיבוד" עוברת הבאר פרסוניפיקציה. היא מאזינה, יודעת ושותקת, ובעצם "אין יודע מה בלבבה". "אולי מפני שיש בתוכה, במעמק, מיס עתיקים, וכאילו באמת על שפת איזה נהר, שיודע יותר חוכר מימים רבים".⁸⁹ הילד, שכולו פחות מאיזה קו דק אחד, הציץ אל "מעמק הבאר ואל האפל שבתוך עומקה",⁹⁰ ותוך כדי התבוננות, הוא בעצם מתנתק מן העולם, ומטבור קיומו - הלא הוא חיקה של האם. השיבה אליה היא תזרה אל הקיים מנכחי הדמיון המחרידים את מנותחו. כל זמן שהיא קיימת, הוא מוגן: "אימא חובקת ואימא חובקת חזק, ואימא כוכה בקול... ואימא מאמצת אל ליבה... רק אל ליבה חזק וכוזרועותיה חזק" (שם). ההיעלמות נקשרת כסיפור לבניית הביוגרפיה של ילד - אמן מילים, שכוי בדמיונות וזר לסביבתו. השחזור של פרקים אלה מעיד על השפעת סגנון הגיל המאוחר על הכותב: כל יוצר מבוגר מתייחס לשאלת ההינתקות והכבדיות. נוכחותה של האם בפרק הילדות מעמידה בעמדה אנלוגית ומנוגדת את מצבו של הכותב המבוגר. הפרק רווי באינפורמציה על דמות האם, על קרובה וטלטלות חייה עד אותו זמן. כשני מקרי ההיעלמות שלו מתוארים ההורים כנואשים ואומללים מדאגה. הפגישות בין הילד האבוד לאביו (בפעם הראשונה) וכינו לבין אמו (בפעם השנייה) הן פגישות שמתוארות בשתיקה ומלמול שהוא מעבר למילים והן נראות בעיניי כחלק משיאי התיאורים כספר בגין איפוקס ודיוקס. במובן האנלוגי הכבדיות וההינתקות של ילד נתפסת מול הכבדיות וההינתקות של מבוגר. אל הילד יצאה נשמתם של הוריו - נשמת מי יצאת אל המבוגר?

המאפיין שעניינו בידות והינתקות מייצר בדרך-כלל גם כישויים של פסימיות

עמוקה. זו מופיעה בפרק זה בתיאור "הזוגיות הזקנות".⁹¹ הזוגיות, שעל שמן נקרא אחד הקטעים בפרק, הן מסגרות "שאינן מאתוריהן כלום". "מן נגמר כזה שמתעקש להישאר... גם ילד לא יוכל שלא לדעת שזה מראה הכישלון... והכל התחיל נופל מתמוטט ומתפוצץ מתוכו וגם מתוצו... והיאוש נשמע שורט כמו רוח נכאים על זוגיות מנופצות" (שם). תיאור נרחב זה הוא ביטוי לכישלון רווי אימה וכעס על מה שנחרב עם הזמן.

הזוגיות הן מטפורה להשתקפות החיים ביצירה, לשקיפות ולניקיון של המראה האמנותי. והנה נשארו המסגרות שאינן מאחוריהן כלום. רק ערדת זקנה למה שהיה פעם חיים. זהו טקסט שנימתו ותיאורו מתאימים לסגנון הגיל המאוחר.

החזרה אל הילדות כתנועת נפש פנימה

החזרה אל הילדות ב"מקדמות" שונה מצד סגנונה והווייתה מרוחם של "ששה סיפורי קיץ"⁹² ו"ברגלים יחפות",⁹³ לא רק משום השינוי האידיאולוגי, כפי שטוען דן מירון, במאמרו "זוהר חוזר לסיפורת"⁹⁴ אלא משום שנקודת הכובד הסיפורית אינה עוד התוץ המשתנה ומשנה את סדרי העדיפויות שלו, אלא הפנים המתמוטט של הגיבור שאיש אינו מבין את חרדותיו ואת ניתוקו. הניתוק המר של המספר אינו מן החלום הציני, אלא מכל מה שמילא את חייו כאדם בהיותו מודע לקוצר ידיעת הזמן. טון הדיבור של המספר הוא טון של פיוס והשלמה, של התייתמות עגומה מן ה"טיארה" כמרושג המתגבר על כוח משיכת האדמה. אין ביצירה המאוחרת כל נימה רידקטית ומייסרת על חטא קבוצתי כמו שנשמע ביצירות קודמות כמו "חירבת חיזעה" ו"השבור".⁹⁵

נקודת הכובד ביצירה המאוחרת היא הקשר בין חוויית הילד לחוויית הוקן במוכן של פגישה ופרדה מן העולם. זה מעולם התום, מחיקה של אימא, וזה מעולם החיים, ההולכים וכלים מעצמם. בצדק טוען דן מירון (ראה הערה 94) כי "אין זה ז'אנר של האוטוביוגרפיה כפשוטה, שכן המספרים אינם מתחייבים כסיפור רצוף של קורות חיים כנתינתם, אלא מתירים לעצמם סלקציה מרחיקת לכת, הותרת פערים ששום אוטוביוגרפיה תקינה אינה יכולה לעמוד בהם, ולפעמים גם עירוב של מציאות ובריון". בעוד שעל-פי השקפת מירון נעשתה הסלקציה של מאורעות הילדות מתוך כוונה לבוא חשבון עם הידלדלות והתרוקנות הצינונות, הרי על-פי מודל הכתיבה המאוחרת, נעשתה הסלקציה על-פי מה שמהווה מארג נושאי המעסיק כל אדם מוזקן: הניתקות, ברירות, ספקנות ותנועה פנימה, אל המקום הראשון.

המסקנות החברתיות וההיסטוריות העולות מתוך המעשה הספרותי אינן בלתי קבילות, אך לא נראה לי שהן מהוות את חוט השרדה הפואטי של יצירה זו. הביוגרפיה המיתממת, הכונה את סיפור חיי היוצר כפי שהוא מעוניין לצייר, קובעת את הבחירות הספרותיות שלה בכפוף לרמות שהוא מכקש להשאיר בתודעת הקורא. זמן הכתיבה

לאורך משרע חייו של היוצר קובע את רוח הרברים. היוצר של "מקדמות" הוא אדם בשלהי חייו ועל כן מה שמעסיק אותו מטבע הדברים הוא הזמן, קרבת המוות והפרדה מן העולם.

תוך כדי כך עולה, כפי שמנסה זאת דן מירון במאמרו "יזהר חזר לסיפורת":

התמודדות חסרת פשרות עם המשתמע מעצם הקיום אז, כפי שהוא מתערבב ונמזג בקיום עכשיו, והרטוריקה שלו היא זו של החכמה העצובה, היכולה לשאת בתוכה גם הומור מאופק. תכונה זו של הז'אנר מצאה את תאורה הקולע בכותרת סיפרו של שלום עליכם "חיי אדם". זוהי כותרת שיש בה מן הקוהלתיות המהדהדת, האלגית, של המקור: "בחזרה מן היריד". כלומר, בחזרה משוק החיים לעבר שיקול דעת ערכי של אחרית קרובה... החזרה באה לאפשר לו לבחון ולברוק את המכלול: את חייו, את מותו שאינו יכול להיות רחוק מאד, את מהות שליחותו כאדם וכסופר, ואת הדרך שבה עוצבה שליחות זו כשהוצג יחיד ובודד בעצם ילדותו (שם).

מסכת הילד הבוכה

בפרק זה מתואר הגירוש מגן-העדרן של הילדות. מה שמוכתר אצל ח"נ ביאליק בשירו "אהר אחר ובאין רואה" כמתיקות ראשונית ונכספת, מופיע בפרק זה בהצטברות של תיאורי טעם, ריח ומראה, היוצרים גודש של מתיקות. אולם זו לא התמונה כולה. השמחה הפורימית הנכפית על המספר משאירה אותו מבוהל, נפחד ובודד. ככל שהעולם סביבו מגביר את עוצמת שמחתו - כך גובר ניתוקו של הילד הגיבור. הוא בוכה בקול - ואין שומע.

להלן כמה שורות מתוך שירו הנ"ל של ביאליק, שבו המשורר מתפלל לזכות בחוויה הניתנת רק "לנאמן בעיניו" - לראות לפני נטות יומו, לרגע אחד, "רק עד ארגיעה" את חזון קדמת ילדותו.⁹⁶ "נוף מכורתי הרחוק, נאות ילדותי ומסגרתה, / עפר שורשי, מעין רוחי, נעים געועי והגיוני, / פנת יקרת-לי על פני חבל ותרומת עפרות ארץ; / אין רענן לי מירק דשאו ואין מתוק לי מתכלת שמיו; / זכרו כיין הטוב לא יפוג לעד מדמי, / וכלבי ילכין נצח וך שלגו הראשון" (שם).

בפרקי הילדות של "מקדמות" נעשה ניסיון לחוות מחדש את המציאות הוו, באמצעות שורה של סינסטוזות; למעשה, אותו גן-העדרן הנכסף שבשירו של ביאליק, מופיע בסיפור "במלוא מותקו הראשון" של הגוזו...⁹⁷ המרקס הסינסטטי בנוי מריחות, טעמים, מראות וקולות, המציפים את הטקסט בזיכרון תחושות: "כלו התנוצצות שוצפת / שוצפת קוצפת / עסיס ארום / נוצץ ומקציף... בגעש מתפוצץ / המתוק שמוסמס שם /

המתוק הצבעוני הקר הרוצץ / לשאוב ולמצוץ משיקוי העדן / במנגינה עזה ומחציפה / מתפצחת בעוז / אפרכסת צבעונית פס אדום פס כחול ופס כסף מתנוצץ / רגבי קרח מפורר, / הגלירה שתהיה יכולה להייל ריר.⁹⁸

כל אלה ארוגים זה בזה, ומשחורים את גן-העדן של השנים הראשונות והגילרים הראשונים, בד בכר עם הגירוש ממנו אל תודעת המוות, החרדה והסכנה. המראות הראשונים נקראים "מראות שתייה" כאשר הם הפכים מזיכרון ראליסטי לדימריים וסמלים המעניקים משמעות לעולם. ואכן המספר מקצין את תיאור מתיקותו של גן-העדן הראשוני כדי להעצים את הכאב האישי והגלובלי שבגירוש ממנו.⁹⁹ הילד הכודר, המגורש שאין לו חלק במסיבת פורים, "שוב בפורים הסרוח",¹⁰⁰ שאיש אינו מחכה לו בבית, "אין מה לעשות על המדרגות",¹⁰¹ זה הילד שנושא את הכבי על פניו כמו תעודת זהו, וזה גם תיאור של הוויית הכותב במרחק של שנים רבות.

אל גן-העדן של הקולות הראשונים - מקהלת הילדים כשירי שטראוס, קולו של הסקסופון, הקצפת, הגזון הראשון והסרט הראשון - אין שיבה.

"הגירוש" בא לידי ביטוי בתהליך חשיפת מחלתה של השכנה. החרדה מחלחלת לתוך שיחות המבוגרים ועצם הסתרת הסכנה מעצימה את תקפותה. הגיבור מתמרד נגד פחד המוות, שאיננו מאפשר להמשיך את הרוטינה הרופפת, אך מלאת התקוות של החיים; יש עדיין סיכוי להריח שושן לבן וללגום גווז בקיוסק... הפרדה מכל אלה כרוכה באבל על כך ש"למה מכריחים אותו להתמלא במה שאיננו יכול לשאת",¹⁰² ועל עצם העובדה שריח השושן הלבן מתחלף כמראה הרגל הכרותה. אבל זה ניזון גם מן הידיעה, שאת הנעשה אין להשיב "יוכעת זה ישקע בתוך גשמתו ולא יוכל עוד להשתחרר לעולם".¹⁰³

המעבר או הגירוש מתואר באינטנסיביות ובמרירות הנובעת מיריעה ארוכת טווח, המשתרעת על פני משרע חיי אדם, כי את הנעשה הזה אין להשיב, כלומר לגירוש הזה אין נחמה. אולי בהסתייגות אחת: המוסיקה המופיעה בסוף הפרק כמשככת את הצער. הידיעה, זו המוסיפה מכאוב, מוגדרת כאן כהתאכזרות של העולם אל הילד: "הוא לא רוצה ולא רוצה ורק לא רוצה, ומוכרת ואין לו כרירה. למה מתעללים בילד שלא יכול לעמוד כזה... ואיך מרגע זה הוא איננו עוד מה שהיה קודם, והילד שקם בבוקר והלך לבית ספר איננו עוד הילד שכובש פניו בכר...".¹⁰⁴

האבל מתמצה ביבבה, המתוארת כממד הארט פואטי שלה, כנגינת סקסופון. המספר מושווה לכלי נגינה, "זה שמנגן כלי שרואים אותו ומתיכב כעת ומוסיף לנגן לכדו... ומתפרץ בו היבוב הצרוד הזה שאין לו מעצורים על מה כן ליבב ועל מה לא... ואת כל המיילל הזה, משהו פראי מאד, משהו יודע סכל מאד, שבכלל לא צריך שירחמו עליו או שיגידו לו מלה, אלא רק שייצא ויהיה, שייצא סוף סוף מבפנים וישמע, שייצא מן הסגור ההוא ויהיה, ושאסור לוותר על משהו הכרחי, גם אם קשה, וגם אם עדיין אין לו שם, אבל

שבפנים יורעים בדיוק מהו. וככה זה".¹⁰⁵ היבכה משמשת למעשה מטפורה לתמצית היצירה, שאין לה מעצורים, והיא אינה ממיינת. אין מדויקת מהגדרתו של המספר ה"כלתי מהימן" הזה על אופייה של היצירה שלו. הוא עצמו מעיד על שורש העצב המתייבב, הלא הוא האבל על הגירוש מגן־העדרן של מתיקות הגזוז. הוא עצמו מעיד על כך, שזהו ייבוב "צרוד", כלומר בלתי מעובד, ראשוני, אמת, ולא ממוסך, כמו שאר העולם ב"חג הפורים" הפרמננטי שלו, כאשר "כולם רק מתחפשים למה שדגילים לחשוב שהם, ומדברים רק כמו שרגילים שיהיו מדברים" (שם). קולו של הסקסופון, או כהשאלה זו, קולו של המספר, הוא "המשהו" הפראי, היודע סבל, המגשש את דרכו החוצה. אין רואים אותו, כלומר אין זה תיאור של מי שהוא נראה חיצונית, אלא ביטוי של פנימיותו.¹⁰⁶

גם על ממד ההתקבלות מעירה פסקה זו: אין בקשתו של המספר שירחמו עליו. לא בגלל זה הוא נותן ביטוי ליבכה. אלא רק, שיצא מן הפנים אל החוץ, כי זוהי ההכרחיות שביצירה. יש בפסקה הזאת יותר משמץ של הידברות של יוצר מאוחר, המפרש בעקיפין וברמז את יצירתו, וכמעט מנחה את הקורא איך להבין אותה. נימת האבל על הפרדה מן העולם אינה מחפשת רחמים, אלא מתקיימת כשל הצורך הנצחי בביטוי, בכך "שייצא ויהיה". "וככה זה", מסיים המספר, בבחינת אין כאן עניין של בחירה.¹⁰⁷

סמיכות לשון לישראלית ולשון מטפיסית

בפרק זה בולטת באופן מיוחד תופעת הדיבור המשולב על-פי חזן, דיבור ליטרלי ומטפיסי בנשימה אחת.¹⁰⁸ להלן מיון צירופים המופיעים בשתי פסקאות מתוך עמ' 119-120. בצד הימני של הטבלה מופיעה רשימה של ביטויים ילדותיים, ליטרליים, היפים ללשונו של הילד, ולמולם, משמאל - ניסוחים מודעים ובוגרים, הנוגעים בשאלות אקסיסטנציאליסטיות ("הוא יהיה לאיננו"), ויפים לצורת חשיבה של כותב מבוגר:

"מזן רגע קל שמיד מתברר שהוא רגע עולמי".	"כולם משחקים בלחפש זה את זה".
"כעת אין לזה עוד תקנה".	"מה קרה בחור?"
"הכל כבר הוכרע וזו פרידה שאין לה חזרה".	"איך זה נעלמת?"
"פתאום אתה יודע בלי טעות שזה אבוד".	"אני? אתם נעלמתם".
"שנשאר לך לך ואבוד".	"אבא איננו אבא".
"לך אין אף אחד ואתה עצמך אינך עוד".	"הערכי איננו ערכי".
"אין בעולם אלוהים ואין כלום מלכר לכר".	"השוטר איננו שוטר".
"וככה זה".	"כולם צורחים כעת".
"הוא יהיה לאיננו".	"המלך אחשוורוש איננו המלך".

"מלכת אסתר איננה המלכה".

"בכקשה איש תרים אותי למעלה".¹⁰⁹

(ההדגשות שלי - מ"ו)

ביטויים אלה ארוגים בטקסט כמו מנגינה מובילה ואקורד המחליפים תפקיד לסירוגין. קולו של הילד וקולו של המבוגר משלימים זה את זה. מתוך התבוננות בביטויים המודגשים מתברר, כי נושא הנוכחות של המספר חוזר כאן כיתר עוצמה. כשם שבפרק הקודם הוא בחן את חשיבות נוכחותו על-ידי היעלמות והתרפקות על ראגת ההורים (ראה מעשה הרכבת ומעשה הבאר כפרק שני), כך גם כאן נעשה תרגיל ילדותי אופייני של בדיקת חשיבות נוכחותו. הוא ילך לאיבוד ויגרום להם צער, וכך ידע שיש מישהו בעולם שנוכחותו חשובה לו. "הם, איך הם יצטערו. נגמר להם הילד שלהם. ושידעו להם ומגיע להם. איך עוזבים ילד".¹¹⁰ לצד מחאתו של הילד, הכתובה בלשונו הליטרלית של ילד קטן, מופיע עניין הנוכחות וההיעלמות בממד הבוגר, המטפיסי שלו, כפי שהוא עשוי להטריד אדם באחרית חייו. זוהי הטרדה כפולה: הן מצד הבדידות של ילד שהשאירו אותו במקום שאין לו שייכות אליו והן מנקודת מבטו של מבוגר הבורק את מידת נחיצותו בעולם.

"היה לכד ורק לכד, ואין בעולם אלוהים ואין בעולם אבא ולא אימא, ואין כלום מלבד לכד וככה זה, ואיש בעולם לא צריך אותו ואם יהיה או לא יהיה לא מעניין אף אחר ולא איכפת לאיש בעולם" (שם).

הינתקות ובדידות

ההינתקות מן העולם מתעצמת כמהלך הפרק, ככל שהילד נעשה מודע לשונותו ולא אימנותו של העולם הסובב אותו. ההינתקות מתוארת כאן באופן פיסי, כאשר ההמון הולך ונרחף בחג הפורים, מחכה לראות את ראש העיר ולשמוע נאומים, ניתק הילד והולך לאיבוד ממש כמו בפרק הקודם, אלא שכאן גלווית להיעלמות הידיעה שזה מה שקורה לו. "לשם נלחצים כולם להגיע, וכינתיים נדחפים בהנאה, מרכרים בקולי קולות וצועקים וצוחקים ונפגשים... ולפעמים זה כבר לחץ בלתי נסבל, ופתאום ואין לך עוד ירך שבתוך ידו של אבא, ופתאום ואתה באמצע המוני אנשים לא מוכרים, הם ניתקו מעליך ונסחפו הלאה ואתה ניתקת מהם ונסתפת הלאה, והולך ומתהווה רגע שכתחילה נראה כאילו הוא רק תאונה קלה, מין רגע קל, שמיד מתברר שהוא רגע עולמי ושאחו בכך לגמרי כמו מי הים שאוהזים בטובע..."¹¹¹

הרגע העולמי של הפְּרָדה הוא רגע הניתוק מאחיות ידו של האב. זהו רגע ההיזדקקות אל גלי הים, מלווה בתחושת החנק המתמשך של מי שעלול לטבוע. ההינתקות קורית על רקע אבדן האינטימיות. מלכתחילה מסרב הגיבור להשתתף בחג הפורים, שבו

קופצות המסכות אל תודעתו כאיום הנורא ביותר בחייו: איום הכרידות מול השקר, מול ההתחזות. למסכות כוח זר ומנכר, שהוא לא עומד בפניו. כך גם בפרק הקודם, שבו נחשף לראשונה לאימת ההינתקות מן הסביבה. ככל הפעמים הוא מבקש שיניחו לו ויעזבו אותו, משום שאיש אינו יכול לחדור אל תוכו. "זו פרדה שאין לה חזרה"¹¹²

נוצר אי אמון בסיסי בינו לבין הסביבה, המנסה לשכנע אותו בצדקתה. בתוך עולם ההזיה שלו הוא נמצא לבדו. העולם פועל אחרת. מאוחר יותר (עמ' 119-120 ב"מקדמות") תזרת האמירה על ההינתקות והכרידות כחמש־עשרה פעם בווריאציות שונות המשוכצות בטקסט: זו פרידה שאין לה חזרה / אין לך עוד כלום / פתאום אתה יודע בלי טעות שזה אבוד / נשארת לבד ואבוד / לך אין אף אחד ואתה עצמך אינך עוד / לא להיות חלק מכולם / אתה לעצמך אין לך מקום בעולם / כולך רק מיותר ונסחב בלי מטרה וכלי כיוון / אינך שייך לכלום וכלום לא שייך לך / לא היה בשביל מה ולא היה טעם לכלום / והיה לבד ורק לבד, ואין בעולם אלוהים ואין בעולם אבא ולא אימא ואין כלום מלבד לבד, וככה זה, ואיש בעולם לא צריך אותך, ואם יהיה או לא יהיה לא מעניין אף אחד, ולא אכפת לאיש בעולם. / והוא יהיה לאיננו / אין לו כלום ולא נשאר כלום (שם).

הצטברות זו מדברת בעד עצמה. יש בה עלבון ומחאה שעשויים להישמע מפיו של אדם מבוגר, אשר מתנתק בהדרגה מן ההווה, ולא פעם חי בתחושה שאיש בעולם אינו צריך אותו יותר. הילד שהלך לאיבוד בפרק הקודם כפרשת הרכבת נעלם מיזמתו, משום שנמשך לפלאי קולותיו של הקטר. הסבל באותו הקטע היה שייך למי שחיפשו אחריו. גם בהיעלמות על שפת הבאר היה הילד כמעט פסיבי והאם היא זו שיצאה מדעתה מרוב דאגה. בפרק זה פורצת תודעתו של המבוגר המתנתק אל תגובותיו של הילד ומתרחשת סינתזה של תחושת הכרידות הקדומה עם תחושת הכרידות העכשווית. העובדה ששני עמידים אלה, הרוויים כתיאור אובססיבי הנע כספירלה סביב כאב ההיעזבות ועלבון הניכור והזרות, נכתבו מאוחר מאוד במשרע חייו של הסופר, מעידה על החירות המאוחרת לבוא חשבון עם עלבון הנעזבות והכרידות, וכן על הקשר בין מעגלי הראשית והאחרית. בילדות ממש כמו בנקנה, אין מחילה על אבדן "ידך מתוך ידו". הצורך בקשר הוא אימננטי ומופיע בעיקר בשני הקצוות הללו, שיש עמם תולשה והזדקקות.

רק מתוך שחזור תווייתי ומדריק של עולמו הפנימי של הילד המבוהל ההולך לאיבוד כפורים, צף ועולה תיאור מטפורי פיוטי של אדם מבוגר, שאיש לא צריך אותו יותר, עוזב ומנותק בתוך הקרנבל המתחזה של מסכות מנוכרות הזורמות סביבו. אין פלא אפוא, שהוא רואה את עצמו רץ וכוכה בתוך ההמון האריש, ותוך כך הוא מצביע באירוניה על מי שרואה או קורא אותו, וחושב בלבו שלפניו מסכה בלבד - מסכת הילד הבוכה: "ואיש לא שם לב מפני שהלא זו רק עוד מסכה והוא רק כאילו בוכה, מסכת הילד הבוכה, ועצוב כל כך לככות בקול ואין שומע... וגם אילו היו מה לו ולהם..."¹¹³

"כוחה האינסופי של הרוח החופשית"¹¹⁴

אחד מהמרכיבים של המאפיין השני בסגנון הגיל המאוחר, הרוע-ערכיות (ambivalence), הוא החופש האבסולוטי. בפרק זה מהווה תעופת הטיארה תמונה מטפורית לתחושת החופש המוחלט. תעופה זו מלווה בהינתקות מכוח המשיכה וכתיאור זווית התבוננות שונה על העולם. פעולה זו יוצרת הורה (defamiliarization) של נתוני השטח בפרק. הורה, על-פי יעל רנן,¹¹⁵ פירושה יצירת ריחוק בין הקורא לכין התופעה, על-מנת להכריחו להתקרב אליה מחדש, מכיוון אחר, תוך שכירת הזיקה האוטומטית בין אדם לכין גילויי סביבתו (על הטיארה המאוחרת הוּו משוחח ס' יזהר עם הלית ישרון בריאיון שנתן עם צאת ספרו "צלהבים").¹¹⁶

ההינתקות באמצעות תעופה והתבוננות מזווית אחרת נראתה בתמונה מפורסמת, בסרטו של פדריקו פליני "שמונה וחצי".¹¹⁷ זהו סרט שעניינו לכטי היצירה של הבמאי והשפעת ילדותו הקדומה עליה. באחת הסצנות הראשונות בסרט זה מתוארת היחלצות נואשת של אדם מתוך מכונית אטומה החוגה במגרש פוק, ותעופתו באוויר בדמות עפיפון שחוט קשור אל רגלו ומחברו באופן רופף אל הקרקע.

היוצר משתמש במטפורה של התעופה כביטוי לשחרור מקשר עם סביבה עוינת וכפייחית, וכן כביטוי לכריחה מחוק ומסדר.¹¹⁸ זוהי משאלת לב של אדם מבוגר שאיבד את חירותו עם אבדן הילדות והתום. הוא משחזר את תחושת הכוח והשחרור שיש בניתוק ממשיכת האדמה על כל משמעויותיה. בסרט נכלמת התעופה על-ידי מייצגי הממסד: עדת מורים-כמרים חמורי סבר מושכת בחוט ומצינחה את העפיפון על הקרקע. לצדם מופיע הגיבור עצמו, המאלץ את עצמו לנחות. ב"מקדמות" לא נכלמת התעופה; הטיארה, גילומה של היצירה, נמלטת מאחיות יוצריה.

כמו בסרט "שמונה וחצי", התעופה בפרק זה של "מקדמות" מכטאת ניתוק, הממלא את הילד בתחושת כוח, וחוזר מעגלית אל האדם הזקן, המבקש להינתק מחוקי היקום, שיביאו עליו כליה אם ייאזת ואם יסרב. ההינתקות והשליטה בה ער שלב מסוים (החזק החוט) נותנת תחושת כוח: "אבל מרגישים היטב שכבר הדבר מהחזק כו" ... ומתאמצים שלושתם לגבור על המשיכה וכאילו הצליחו ליצור כאן למטה כל לפני הצהרים איזו חיה כבירה וחזקה מכוחם..."¹¹⁹

השפיפון השמימי אדיר הכוח לוקח וסוחב אותם אל השמים גבוה כל-כך, עד "שכל בתי תל נורדוי נראים משם כמו קוביות משחק" (שם). ההוויה התל-אביבית הבראשיתית, שיש בה אנשים רמי מעלה כסופרים, מורים וחכמים אחרים, נראית מלמעלה כמו גבעולי אשתקד. הטיארה היא בן זוג הולם לכוחה האינסופי של הרוח החופשית. היא הופכת ל"נשר מרומים אדיר שאלוהים עשה..."¹²⁰

פעולת הניתוק מתוארת כמו גאולה, כמו שנייה של חסד שמימי שבו מתאחד

המקומי, הפרוזאי עם המטפיסי, עם האלוהי. חסד שמימי זה מתערב בתמונת המציאות ולוקח אליו את מה שראוי לו להיות למעלה: ניירות ממותחים על קני כוסים - שהפכו באוויר ל"נשר מדומים אדיר" (שם).

אותה גאולה נקשרת במהלך הפרק לרמותה של האהובה הרומנטית הכלתי מושגת: כשנעלמה הטיארה עמדה מיכאלה - דולסיניאה הנצחית, ומחתה רמעה מעינה. הצירוף של דמעת האהובה היעלמות היצירה מידי "עושיה" העלתה את הטיארה למעלת קדושה בעיני הגיבור הצעיר. "אולי הגיעה עד ירושלים, גבוהה ונסערת וחוט שמשון נסרח לה למטה... ואולי חלפה על פני בית המקדש..."¹²¹.

התבוננות בפעולת ההינתקות ממחישה את כוחה של היצירה (מלאכת המחשבת של יצירת הטיארה) להמריא מעל ההווה המציאותית, ליצור הזרה של המציאות תוך כרי התבוננות מזווית שונה, מרוחקת, על הנעשה. הגאולה נמצאת כעימות עם מלקחיה של האדמה, של המציאות. בעוד שבסרטו הפיזי של פליני מנחיתה המציאות את העפיפון, את "הרוח החופשית" על הקרקע, הרי ביצירה שלפנינו נפרדת המציאות מהישארות הנפש האמנותית שלה, מן החופש האבסולוטי, "השמימי", והילד-הזקן, שנשמטו עפה עם העפיפון "אל העב הנחמדה" - כמו כשיר "ואם ישאל המלאך" של ביאליק, נותר מנותק מכול על האדמה. הריק, האינות הלא הוא מתואר כרגע הפרדה מ"כוחה האינסופי של הרוח החופשית": "כשפתאום, הו אלוהים, כשפתאום זה ניחק מידיהם, מכול שש הידיים הקפוצות, החוט ניתק מהם ולוקח תנופה ומתחיל לרוץ, בהתחלה על החול ומייד נמשך לאוויר והכל הופך ונהיה לשמימי מקצה החוט ועד קצה השמיים, והם השלושה, וכל הגבעה, פותחים כריצה לתפוס את הקצה הבורח. ורצים ונופלים. לקפוץ אחריו, לתפוס לרדוף ולתפוס, והם נמעדים בחול וקמים ונופלים. וזה כבר עף ומרחיק, קל וחופשי ופורח, ובורח, ובורח ובורח, הכל, החוט הטיארה והשמש הצוחקת והכל, עף לו ובורח לו ואין עוד והלך לו ואין עוד, וכלום לא, ואין אין אין"¹²².

בינאריות

התאיינות כחלל מבוצעת על-ידי צבירת מושגים הממעיטים בהדרגה את הכובד, אשר קשר את העפיפון אל הקרקע. המילים מופיעות על רצף השולל את עצמו: מצד אחד של קו ההתרחשות מתבצעות פעולות הרחקה, ומצד אחר היעדר פעולות, התאיינות:

+ רצף של פעולות
<p>עף מרחיק פורח בורח בורח עף לו ובורח לו</p> <p>והכל... הכל...</p> <p>אין עוד והלך לו ואין עוד</p> <p>וכלום לא</p> <p>אין</p> <p>אין</p> <p>אין...</p>
- רצף של שלילת פעולות

מערכת זו פועלת בפסקאות רבות בטקסט ויוצרת דינמיקה לשונית של הקצנה והעצמה מול התמעטות וביטול ברצף (ראה עיון במקרם ל"מקדמות"). טווח המרחקים בתיאור זה בין הילדים המועדים על הקרקע לבין העפיפון, כין שמחת השליטה בשפיפון השמימי האדיר לבין אברן הקשר עמו, יוצרים תכנית אבסורדית של מצב והיפוכו, תכנית אופיינית לסגנון הגיל המאוחר.

סמיכות הלשון הליטרלית והמטפיסית

"המראת הטיארה" כפעולת נפש ממשיכה לשרת את הטקסט גם בהמשך הפרק. מיקומה של ההמראה אל הלך מחשבה מטפיסי מורה כי הדגנטיה הזאת ממהלך התיאורים השוטף מצויה במכוון בסמיכות לטריביאליות המובהקת ביותר: "אימא במטבח. רוצה לאכול משהו? או כוס חלב?". כשלב המוקדם הזה - "עיניו במה שקורה בשמים כעת", אבל גם תמונת השמים מונמכת ומוגשת כמצב טריביאלי, לא מיוחד. "לא קורה הרבה ויש רק שקיעה רגילה. כלי שום תפאורה מיוחדת. רק שקיעה של יום קיץ רגיל בשמים רגילים ודיקים בלי כלום עליהם".¹²³

הקטע המעיין בשמים מחולק לשניים:

חלקו הראשון הוא תרגילים של רדיפת מילים אחרי צבע ותנועה בלתי מוגדרים. הוא ערוך כולו כניסיונות עוקפים, מהוססים, הפוסלים את עצמם ומנסים שנית ללכוד את המראה.

החלק השני הוא הוראה בחוסר היכולת לתרגם למילה את המראה השמימי ואת ממדיו. ההודאה מלווה גם בהתרחקות מן האובייקט המתואר. השמים אדישים וחסרי עניין: הם היו לפני התיאור האנושי, הם יהיו גם אחריו. המפגש עם הממד המטפיסי הוא, אם כן, מפגש כושל כמורע, אבל המספר נמצא בעמדת חופש, בעמדת "המראה", המאפשרת לו למעורר, לנסות, לסתור, להיכנע לוותר או להילחם לסירוגין. "ושאסור ללכת לפני שיודעים לומר איך משיג הכתום ומותיר את הירוק רק לשוליו מכאן, ואת הוורוד רק לשוליו מכאן, מעל קו הים..." (שם).

הוויתור על משפט מדויק מבחינה תחבירית הוא ללא ספק חלק מן הקונצפציה של עמעום מכוון. המטפיסיות מושגת על-ידי "הירמון" מושגים מופשטים בתוך משפט חורג מן החוקים התחביריים. הצירופים הפיוטיים שתולים בתוך מרקם צפוף של הוויה רֵאליסטית, טריבאלית, רצופה שמות של אנשים, מקומות, דיאלוגים ומעשי יום יום עד לרובר של הפוליטיקה. צירופים אלה הם כה מודגשים, עד שיש לחזור ולקרוא אותם, מתוך המרה מוחלטת של הציפייה של הקורא: אין בהם אינפורמציה (כמו בתלקיו האחרים של הפרק), אלא רצף מלודי של מילים המנסות לגעת במופלא. הלל הדרגמת "ההירמון" המיוחד של תיאור השמים. המקומות הפוסלים את הכתוב, או מבטאים היסוס ותעיה יודגשו: השמים הריקים האלה מתמלאים כעת משהו מתהווה והולך. השמש כבר שקעה, אבל הם עדיין מלאים אור.

לא אוד יוקד, אלא רך כזה ושקט...	
וכאילו מחולק שווה על הכל.	
שבאמת הם גבוהים ממה שחשבו...	ופתאום רואים,
שלא יודעים איך לקרוא לה...	הימצאות מיוחדת,
שאינו צבע אחר, ואינו אלא מין חלקות שלמה אחת של	ולא לצבע שלה,
ושבאמת הם לבנים לגמרי או חסרי שום צבע...	דבר שלם אחר
אינו אלא דרגות שונות	מה שרואים
לא ירוק צהוב	וגם איזה ירוק
	וכעת הם גבוהים
ואולי זה לא גובה אלא עומק... (שם. ההדגשות שלי - מ"ו)	השמים...

בחלקה השני של הדרגסיה המטפיסית השתוללה בלב תיאור רֵאליסטי מובהק נמצאת, כאמור, תחושת הריחוק מכל המתואר, הביטוי לאדישותו של היוקט. "כלי שום קשר אל הימצאותנו"¹²⁴ היא תחושת ההינתקות האופיינית לכתיבה מאוחרת. הניסיון לגעת בזיכרון נחתם בתחושת אכזר ששורשיה בגילוי הקדום ועלוותה בזקנה, כטון קהלתית המלווה את חלקו השני של תיאור השמים: השמים הם, קודם כול, מעבר ליכולת

התיאור: "הכל נשאר גבוה לו שם ורחוק לו וכל כך מעבר לכל המידות הירדעות, שבגר כחך" (שם). אלו הם שמים ללא קשר וללא רחמים. "לכירתם" בכוח התיאור האמנותי איך לה שום משמעות.

העולם היה ויהיה - ואילו רוח האדם כמו הטיארה, שבראשית הפרק נידונה לשוטט לבצח כלי אחיוה. "הם היו קודם והם יהיו אחר כך, והם תמיד, השמים האלה, עם גבהות העומק שלהם ועם הצבעים שאי אפשר לומר אלא רק פרט פה ופרט שם... ושאיין להם כנראה לא סוף ולא תיכלה, וכאילו באמת היא כל כיפת הגובה הכתום האינסופי, בלי שום קשר אל הימצאותנו מביטים בה..." (שם). וכסיוס הקטע מתגנבת הנימה הפסימית, האופיינית לכתיבה מאוחרת, ומוסיפה ליריעת התיאור את תחושת האכזרן שעליה רובר לעיל: "מרגע לרגע, בלי שחשים כמעברים כל הזירה הזאת הולכת ומתקררת והולכת וכבה, ושחבל, כל כך, אילו רק ידעת, נורא חבל" (שם).

מילים אלו נשמעות מפיו של כותב מבוגר, כתום ניסיון הלכידה האמנותית שלו, אשר עצם ביצועו הוא מלאכת האמנות, אבל גאולה מחדרת הכיליון אין בו. הצירופים "נורא חבל" או "חבל כל כך" הם צירופים שילד יכול להגות אותם. כאן בולטת הסמיכות של הליטראלי אל המטפיסי.

בדידות - "כי גם כשכולם יחד, אחר נשאר תמיד לבר"¹²⁵

נושא הבדידות, האופייני לכתיבה מאוחרת מופיע בפרק זה על רקע הקבוצה כמהות אידאולוגית וכמכנה חברתי הכרחי לקיום בתנאי המציאות של אמצע שנות העשרים. הפרק כולו ספוג תיאורים על התקבצות המבוגרים והילדים כחבורות נאמנות והומוגניות: חבורת נורדיה, חבורת בוני הטיארה, חבורת בני הפקידים והמורים, חבורת כוני הכתים - משום שזהו סוד גלגול הדברים מאין ליש, ממילים לממשות.

"כולם יחד" נבנה מראשית הפרק במשימה הקבוצתית: בניית הטיארה. "ראש אל ראש פרעות זה בפרעות זה, טורחים בשקידה אחראית, בביצוע מושלם של המהפכה האווירית בשכונת תל נורדוי"¹²⁶. ההתארגנות המוכרת היא זו שנעשית לצורכי החברה: מהפכה ציונית או מהפכה סוציאליסטית.

באותה נחישות ומתוך אותה רוח קיבוצית מתארגנים הילדים במשחק. "ולפעמים נדמה שכולם כאן, כולם, חברים טובים, ושכל הכתים גרים ילדים שגם הם כולם חברים, זה לא זו מזה, וגם האימהות מתייעצות יחד... וכולם במכולת האחת..."¹²⁷ וכן המבוגרים, המתוארים כקבוצת שכנים היושבים על המרפסת הפתוחה, פעם אצל זה ופעם אצל אחר, נתונים כולם בעת ובעונה אחת בדאגה וזה למחר.

על כולם מעיב אותו הצל: "צל של דאגה, וצל של חוסר העבודה המתפשט, וצל של קיצוצים ופיטורים..."¹²⁸ כל פעולה מתוארת בלשון רבים: "ושותקים רגע וגומעים מן התה שהתקרר, ולא עונים לה" (שם). עד כרי כך מתהדקת החברותא, שהם מגיעים

להכרזה כי "צריך שיהיה שכל שיתופי, שומעים? שיהיה לטובת המשותף לכולם. שומעים? ושעשה את הטוב של כולם" (שם).

ההוויה הזקבוצתית היא לא פחות מאשר תנאי קיומי. רק ככה יוכל החלום להתממש: תמיד רק כולם כאחד ורק כך זה סוד הגלגול מאין ליש, ממילים לממשות. לכן מה שמצפים מן המספר הוא, שיהיה חלק מן העשייה המופלאה הזו, שיהיה שייך, שילך כמו אחיו בבוא הזמן למקווה ישראל ויהיה גם הוא בין בני החיל, חובשי כומתת התאקו. ההסכמה הכללית היא "היחד", אלא שהמספר, על אף ניסיונות ההשתייכות שלו, אינו מוצא לעצמו מקום בהסכמה זו.

גרעין הברירות של המספר חורג מן המארג הטבעי של עלילת הילד הקטן, שאינו גדל כמו אחרים ואינו נהנה מאותן הנאות. תיאור הברירות נוגע, לדעתי, בשוני המתמשך של המספר, שמסכם את הצורך להתנצל כל חייו על שהוא מעין רשם של הזמן, אשר נפלט מן הציבור ונדרש כל חייו להתנצל על כך שהאחרים, השייכים, המהפכנים, הם ההופכים "מילים לממשות, אין ליש", בעוד שהוא, הנרחק מן השיררה, הופך במהכרתו ממשות למילה.

כי גם כשכולם יחד, אחד נשאר תמיד לבד. וגם כשבמצע כולם, אחד נשאר תמיד לבד. וגם כשכולם שייכים, אחד לא כל כך שייך, או לא כולו, או לא כל הזמן, גם כשכל הזמן עם כולם. ולא מפני שטוב ככה, אלא מפני שזה ככה. וגם כשעצוב לבד, יש אחד שלא מתחבר לגמרי, שלא שייך לגמרי, ותמיד הוא קצת לא. ואיך אחד כזה יבנה את הארץ, כשאפשר לבנות ארץ רק עם כולם יחד? ואחד לא יוכל לבנות כלום? או כאילו הוא רק בשביל להביט, מן הצד, מביט ורואה ושותק ורק כאילו רושם לו כל הזמן וכאילו לתוך מחברת שעוד איננה, ושכל הזמן, כיון שכך, כאילו גם נתבע להסביר על עצמו משהו, לתרוץ או להתנצל, במקום להודות, עזבו אותי חברים, תנו לי ואל תחכו.

אף כי בו בזמן, מחר, חכו לי, גם אני, גם אני בא. מנורה אחת וכל אחד בחושך של החדר סביב גומת האור, ומעבר למנורה אין כלום, ולא רואים כלום, ומעבר לבית אין כלום וגם אם תרצה לא תוכל לראות כלום מפני שאין, וסגר החושך.¹²⁹

הקטע מתחיל בקביעת דעה ובקבלת הדין: לא מפני שזה טוב ככה, אלא מפני שזה ככה. בהשלמה העצובה הזאת מחלחלים קולות הבאים מהסביבה המתמרדת: איך אפשר לבנות מדינה עם אנשים כאלה. ומאחר שאין בו צורך הוא נעזב, וכעצם מבקש להיעזב. אלא שכרנע זה נוסף על ההיגיון שליווה עד כה את הטקסט המשהו ה"מזור": חכו לי, אל תלכו בלעדיי, או במילים אחרות קבלו אותי על אף שונותי, אל תעזבוני. מעמדת התרחקות וקבלת דין עובר המספר בתוך כמה שורות לתחינה ולהשתוקקות לקשר, ואילו השורות האחרונות חותמות את הדגרסיה הזו בנפילה טוטלית אל היעדר הקשר, אל האין כלום.¹³⁰

כל זה נשמע היום מיותר

הספקנות בפרק החמישי מתייחסת לשני נושאים: כוחה של היצירה לעניין את הקורא, והמשכיות הקיום. עניינו העלילתי העיקרי של הפרק הוא כניעת האב למציאות המשבר בסוף שנות השלושים והליכתו לגלות רחוקות, כשהוא מניח אחריו את עצמאותו ומלחמתו בקשיי הפרנסה הופך בלידת בִּרְדָה לשליחו של "הרוד משה", אדון המושבה ובעליו של פרדס חדש. האב הופך להיות "משגיח" במקום פועל וכך נפרד בעצם מחלום הגשמת הציונות כפי שהוא הבין אותו. תוך כדי סיפור פרטי ההסתגלות של המשפחה, עירוב הנוף החדש במרחב הספרותי, חיפוש הגיבור אחר מעמד בקרב הילדים הזרים והכוחניים וגילוי עולם הספרים כמשכך את כאב המפגש - נלכד המספר בפסקה ספקנית, הקושרת את הנאמר לזמן הכתיבה (שלהי חייו של המחבר) ולסגנון הגיל המאוחר: "אלא שכל זה נשמע היום מיותר"¹³¹ וכאילו מאותן התמוגגויות מוגזמות על איזו תפארת שחלפה, או כאילו מנסים לעכב את מה שנגזר עליו לחלוף, וכאילו מתנשאים על פני החדשים שלא היו או כאן, או כאילו מעדיפים את מה שאיננו על פני מה שישנו, ושוב קינה ידועה על מה שהיה, שככל קינה רק מבריחה את השומעים ורק חשודה בעיוות הראייה ובפסילה מראש של כל מה שהוא היום הזה, ואם כך או כך לא נשארה הרבה סבלנות לכל זה, ואנחנו הרי לא החברה להגנת הטבע ולא החברה לשימור הארץ ולא החברה לארכאולוגיה של אתמול"¹³².

הספקנות, אשר מתובלת בלא מעט אירוניה, מתייחסת לכוחה ומעמדה של היצירה כמערכת יהסי כותב-קורא, או לעניין "ההתקבלות" של הדברים. אין זו הפעם הראשונה שהמספר ניתק לרגע מן הרצף ומטיל ספק בעצם כוחו לעניין או לרגש את הקורא. שני האזכורים "החברה להגנת הטבע" ו"החברה לשימור הארץ" יוצרים מערכת של מראי מקום המכוונים אל "קהילת קוראים" מסוימת. על-פי מחקרה של שולמית קשת,¹³³ הנוגע לשאלת התקבלותן של יצירות בחברה הקיבוצית, ישנו אפיון של "קהילת קוראים תרבותית", האמורה להיענות לקוד המשותף לה ולכותב ולהגיב עליו בהתאם ל"אופק הציפיות" המשותף.

מתוך היכרות של החברה שלתוכה הוא משדר את ספרו זה, מגיש המחבר את הציפורים הנ"ל מתוך קוד מוסכם של אירוניה. למותר לציין, כי על רקע אידאליסטי תמים הייתה "החברה להגנת הטבע" אוכייקט ראוי להודות. גם הגיבור הצעיר שבסיפור מזדהה טוטלית עם הנוף ועם חיותיו - ראה למשל פרשת המסעות עם האתון ועם המריצה, שבהם זכה כל "חרדון מתפלל" ו"נחש שתמק"¹³⁴ לעיון ולתשומת לב. אבל המספר, המופיע כאן בדמות מספר מתערב, המביע רעתו על מהלך ההתרחשויות, יוצא אל מחוץ לרצף ומטיל ספק ביכולתו של הסיפור לעניין את קהל הקוראים. ספקנות זו מנומקת ככמה טעמים: זהו סיפור המנסה לעכב את מה שנגזר עליו

לחלוף, זהו סיפור של מי שמתנשא על אלה שלא היו בו, ובכלל זוהי קינה מייגעת, המכריחה את השומעים, וחשודה בעיוות ובפסילה של מה שקורה היום. המספר המתערב, שקולו מהורה, לרעתי, הד לתחושת המחבר המבוגר ס' יזהר, מעמיד את עצמו בפסקה זו כקטגור של סיפורו, כנציג של קורא משועמם. האפיוורה עצמה אינה מסיקה שום מסקנה, ואינה מסתיימת בהכרעה כלשהי. היא זורמת לתוך ההמשך כאילו אין להיגיון שום שליטה על התחוללות הסיפור בפיו של המספר. על אף הספקנות הפורצת פה ושם אל הרצף הסיפורי לא עולה על דעתו להיכנע לה. בהינף אחד הוא אומר שלא "כדאי" לספר על הרוד משה ופוחח בסיפור מפורט על אופיו ופעולותיו, חיצוניותו ופנימיותו, ובכלל על אישיותו השרויה במחלוקת. את הקטע המפורט הזה הוא מסיים ב"ואין מה להאריך..."¹³⁵ הספקנות האופיינית, אם כן, לסגנון הגיל המאוחר, נכנעת כאן לרוח היצירה ובאופן פרדוקסלי פורקת מנשקו את המבקר הממתין מעבר לפינה וגורפת אותו הלאה.

ספקנות מסוג אחר מופיעה בפרק זה בעניין עצם המשכיות הקיום. שלא כמו איכרים בעולם הגרול, הנקשרים בעבותות אל הקרקע, מתבהרת בפרק זה המקריות, החלופיות והספקנות שבחלום הציוני. "פתאום והוא יודע, שעוד מעט, וכלי להרגיש כמעט, לא יישאר כאן לא הכרם הזה, ולא שביל החול הזה, וכלום מזה לא יישאר, ואפילו האיכר יהודה... ובאמת איננו קשור לשום כרם... מפני שהכל כאן הוא ארעי, בלי שום הכרח להתקיים דווקא ככה, הכרם שהפרדס יעלה עליו, והמגרשים שיעלו על הפרדס, והבניינים שיעלו על המגרשים"¹³⁶.

אין זה מקום כמו אותם מקומות של "מאז ומעולם, שיש בהם הבטחה ויש בהם עתיד ויש בהם ציפייה איכרית שקטה לגשם, לעונות השנה וליבולים. אלה הם המקומות שרוחצים את הלב בביטחון שהכל יבוא בשלום. כלום מזה לא יתקיים כאן, כי הכל כאן ארעי, והסיבוב הישן הזה, המסובב את השנה, איננו מוכרח כאן, ואיננו נכנס לדם הקיום כאן, לקיום המתקיים לעולם של המקום הזה" (שם). מעגליות זו, המשמשת מפלט מפני תחושת הליניאריות של החיים והליכתם אל סופם לא נמצאת ב"כאן" המקומי, אבל היא מתקיימת בכמיהתו של המספר. בגעגועים למקומות שרוחצים את הלב בביטחון. "הסיבוב המסובב את השנה", הסיבוב הישן, המבטיח את נצחיות הקיום ומאפשר את ההשלמה עם הזקנה, נמצא לא פעם ביצירות מאוחרות כדימוי מפתח.

בסרטו "חלומות"¹³⁷ מסיים קוראסאואה את סדרת החלומות בחלום שבו מגיע ההלך, המתבונן בחיים, אל כפר עתיק יומין, שבו אנשים הולכים לעולמם מרצון. דבר לא השתנה בכפר הזה מאז שנוצר: גלגל עץ ישן מסובב ומניע את מי הנהר ואנשים נושאים אסל ודליים, יורדים אליו כדי להעלות ממנו מים. על גדות הנחל הנצחי הזה, למרגלות הגלגל שאין לו גיל, יושב זקן, גם הוא ללא גיל, שאינו נחפו לשום מקום, ומוכן לחלק עם ההלך את דעתו על הזמן.

זה הזמן המתמשך, שעצר מלכת בכפר המבורד והרחוק. הוא מזמין את האורה להשתתף בהלוויית "הכרתו מנוער" שהחליטה למות וכל אנשי הכפר מלווים אותה כזמרה ובמחולות אל העולם האחר שבחרה ללכת אליו. גם כשרטו המאוחר עוד יותר של קוראסאואה, "עריין לא",¹³⁸ מתאר הגיבור את חיי הקרפונים העתידיים לשוט כבריכת ביתו החדש: "הם ישוטו בטבעת, יסתובכו בעיגול, וכך לא יגיעו לעולם לסוף הדרך..."¹³⁹ ככל היצירות הללו נבחר המעגל, כאימז' מרכזי משום שהוא עדיף מבחינת היוצר על תפיסת העולם הליניארית, המשלימה עם הקץ.

הספקנות בהמשכיות הקיום כפרק החמישי מגומקת במציאות אכזרית של חלופין, אבל המחאה הפנימית, המסרבת לקבל את דין ההרס ופינוי המקום לאחר, לחץ, היא מחאה של יוצר מבוגר, הגפרד מן העולם שהכיר וידע.

בדידות והינתקות

"ובהסכמה שלמה מפסיעים בשש רגליים דקות על החולות"¹⁴⁰ - כך מתאר הכותב את התרחקותו עם האתון. הבדידות וההינתקות הם מרכיבי הכתיבה המאוחרת המחלחלים אל יריעת הסיפור גם בפרק זה. המצב הקיומי של הינתקות והבדידות הכאה עמה נתפס בניסוחו של כותב מבוגר ללא מחאה, מתוך השלמה שיש עמה פיוס או תוכנה עמוקה, שנבנתה לאורך משרע החיים: "וככה זה...".

הניתוק מקבוצות השייכות אשר הופיע בפרק הרביעי מחריף בפרק זה, בתחנה האחרונה של הגיבור המספר: בית-הספר היסודי. גם כאן בנויה ההינתקות על הצטברות רצף של התרחקויות:

הינתקות מן הילדים "שיעשו אגודה אחת וילכו להגנה";¹⁴¹ הינתקות מתנועת נוער אידאולוגית: מכל אלה שאמורים להפוך מציאות ישנה למציאות "נכונה", מן הספרים ארומי הכריכה; והינתקות מן "היחד שהיה מקיף את האחד ועושה ממנו רק עוד גרעין אחד בפרי הגדול מרובה הגרעינים" (שם).

על כל אלה נוספת ההינתקות מן הילדים הגברתנים "המועילים", המדברים לאט, עילגי השפה "יפה לחכות עד המלה הכאה שתבוא בקושי" (שם).

חוסר תחושת השייכות מלווה את הגיבור מאז הפרק הראשון: שם דחתה אותו הארמה ו"שילחה" בו את הצרעות המוסרות כבטנה. כשגדל, בפרקים הבאים, לא הצליח להיות חלק מקרנבל התחפושות שהציעה לו המציאות, וכפרק הנוכחי הוא מרגיש זרות וניכור: "הם לא בשכילו והוא לא בשכילם, אין פלא אם יותר ויותר מוצאים או שני הנטושים הלא מועילים הללו זה את זה."¹⁴²

הנער והאתון נעלמים מן העין, נטושים ולא מועילים, הולכים לחפש את דרכם "על פרשת דרכים", כמו שהסביר הילד לדרור. הם יוצאים רכובים "במלוא הכוונה לראות עולם" (שם).

הינתקות מן הסכיבה הטבעית, ההליכה עם החמור ועם המריצה הם חלק מההליך ההקדשה של הגיבור למלאכת הכתיבה, לראיית עולם שונה, שאינה אלא ה"מרירה" שלו, גורלו של איש המילים. זהו הילד, המתרועע "באין מילים ובאין דברים עם שומעים בלתי נמצאים, ואומר להם, לכלום שלפניו ולפתוח שלפניו... השאלה למה הוא כזה היא שאלת שווא, ומי יודע לענות, ואולי פשוט מפני שכזה הוא, ושמשהו בו היה הולך ומתמלא, מתמלא ושוקק להיות מתמלא עוד, ולראות, ולראות היטב ולראות לפרטים, ולחפש מילים ולראות זה כמו לגעת ולגעת זה כמו להיות ולהיות זה כמו לעשות ולעשות זה לאמור נכון וכלי לוותר כמו למשל לשבת בפאת השדה ורק לספוג, לספוג כספוג עלי הצמח את האור שעושה בהם את הכלורופיל... ולעצור על עיקול הדרך ולספוג איך היא מתעקלת".¹⁴³ בסופו של תהליך ההיודעות לייעודו, בין ארונות ספרייתו הקסומה של הארון מילר יודע הגיבור הכבוד ששם שהוא מעלעל באצבעותיו הדקות בספרים בכריכות העור, כך "יהיה מעלעל באצבעותיו הדקות גם בדפים שהוא יעשה שיהיו, שיהיו כתובים יפה והכרחי, לא פחות יפה והכרחי מכל היפה וההכרחי שיש כאן..."¹⁴⁴.

חזרה אל הילדות - האתון והמריצה כראייה מאוחרת

בחזרה אל חוויית הילדות מתרחשת סלקציה, לעתים לא מודעת, המטפחת זיכרון מסוים בשל נגיעתו להווה. מנקודת הראות של סגנון הגיל המאוחר ניתן להתייחס אל בחירת שני סוגי ההתקשרות אל העולם כסינקרואל למצב ההתקשרות אל העולם בהווה של הכותב.

הילד המנותק מן העולם האנושי מוצא הר, הסכמה ואהוה עם בעל־חיים ועם כלי רכב, המהווים שניהם אמצעים להניע אותו ממקומו ולו ככוח הדמיון. האתון, המתאימה את עצמה לקצב הליכתו ומתמזגת בו גופנית, "שש רגלים דקות על החולות",¹⁴⁵ היא המתהלכת עמו בעולם, מחפשת אתו דרך וחושבת "בוודאי על קהלת..." (שם). האתון, כפרספקטיבה מאוחרת, נפלטה מן החיים כי אין בה צורך עוד (ראה הפתיחה לפרק זה - "כל זה נשמע היום מיותר"). היא נטושה ולא מועילה, והעולם שכח אותה כשם ששכת את הגיבור. האתון מתעניינת בפרטי העולם יחד עם הרוכב על גבה. "העולם מגיש להם את עצמו באותה שאננות חשודה" (שם) והם מתמזגים בו מתוך הסכמה ושתיקה אינטימית.

לא במקרה חושבת האתון על קהלת. כמו מי שנוכח בה, גם היא נמצאת כסוף הדרך, מתבוננת מתוך סיכום מפוכח על כך שהכול טובב ללא תכלית. גם היא שייכת לעבר, לתקופה שבטרם הסטודיבייקר של הדוד משה, לתקופה שעוד נעו אנשים קצב החולי שלה.

המריצה משמשת סינקרואל לשליטה בתנועה, ליכולת להתגבר על "הכאן והעכשיו", לזוז, לברוח אל עולם אחר. המריצה היא בת דמותן של האופניים בסיפור "סומכי" של

עמוס עוז.¹⁴⁶ גם שם מתואר ילד, שבעלותו על האופניים היה יוצא בלי שום ריתוח אל ההימאלייה לכבוש עולמות נעלמים. המריצה הופכת לידידה ולבת כרית "מפני שתמיד צריך אדם עוד משהו כדי ללכת יחדיו. אפילו אם לכאורה אין זה אלא משהו עצי לגמרי".¹⁴⁷ רק עם המריצה הוא מְשִׁיח, כשם שהיה מְשִׁיח עם האתון. הוא מְשִׁיח עמה בשתיקה. הוא אומר והוא עונה בשמה, והיא תמיד מבינה ועד שורשי הרברים העלומים וכל זה כדי "לכבוש ראשון ארצות לא נודעות" (שם). הוא קולט את דבריה, ומדבר במקומה את חלקה בשיחה. גם כאן העולם אדיש ומסויג ולא אכפת לו כלל אם יגלו אותו או לא, ועדיין המספר יוצא לכבוש אותו לא פחות מוואסקו דה גאמה... "הנער והאתון, בכל שעה שהעולם שכח את שניהם".¹⁴⁸ היעדר ההתייחסות של העולם כוללת גם את האנשים: "ואיך זה שלא היה איש בכל מרחבי העולם ההם, ואיך זה שאיש לא שאל לא מה ולא מו" (שם).

הקשר עם העולם מתקיים, אם כן, באמצעות בעל-חיים שותק וחפץ שותק, אשר עוברים האנשה כדי למלא את חלל האי השתייכות והניתוק מן הסביבה. הם החליפים מעוררים משום שניהם מגלים הזדהות והסכמה עם הגיבור ועושים כרצונו וכרצויו... שניהם שייכים לעולם אחר מבחינת הפונקציונליות שלהם, אבל בשניהם מבעבעת סקרנות ורוח מסעות ותוזה, אשר ממשיכה בעקשנות על אף אדישותו של העולם: "העולם לא צריך ולא אכפת שיגלו בו כלום" (שם).

סמיכות לשון ליטרלית ולשון מטפיסית

שלושה "גלים" של המראה מטפיסית מתרחשים במהלך הפרק. שלושם עוסקים מצד תוכנם בתיאור שקיעה. הנושא חוזר בוודיאציה במהלך הפרק משום שהוא נוגע לפרדה: פרדת האב מחלמו ופרדת המספר מחלמו שלו, המתגלמים בפרדת העולם מן היום. השקיעה כמטפורה לסיים חיי אדם מוכרת ואינה מהווה חידוש.¹⁴⁹ המעניין בפרק זה הוא מיקומם של התיאורים המטפיסיים של השקיעה, המופיעים בסמיכות לחוויות קונקרטריות, ועצם ריבוי הצירופים הללו לקראת סופו של הסיפור.

הראשון שבהם הוא תיאור השקיעה בסוף הקטע "רגון". זוהי תמונת שקיעה הסמוכה אסוציאטיבית לשקיעת האב בתוך תפקירו החדש והמאוס. האב נמחק אל תוך המציאות הבוגדנית, משלים עם שקיעת חלמו. אבל כל זה נתפס כמו אמת משנית לאמת הגדולה, הקוסמית, הנמצאת מעל: היופי ההכרחי של המראה: "ואיך אבא מתוק למדי היה מסתובב שם בין כל החידושים... ואיך, מעל הכל, ובלי קשר לכלום, וכאילו אמת נשכחת שמתברר שהיא האמת הגדולה מכל, כשכולם כבר הלכו, ונופל שקט של ערב, ושם לפאת מערב, אפשר היה למי שהדברים נגעו בו לראות, וגם מקצה המושכה, איך השמש בהליכתה לשקוע בין הגבעות ההן, שמעל לפרדסים, בעמק מעוגל אחד, שבין שתי גבעות עגולות תומם, מתוארות ממש על קו האופק המתחיל להווירר בעייפות של קיץ,

ואיך הייתה השמש הופכת אז לגלגל גדול ואדום... והולך ובא והולך ונכנס אל תוך הקוער הזה שבין הגבעות שכאילו הוכן לו מימות עולם... ועוד רגע וכל מלוא הגלגל כולו, האדום החם המלא יהיה כה פנימה, בגומת בין הגבעות הזו והיא תקבל אותו לגמרי הוא יבוא כה לגמרי אדום כולו וחם ולגמרי לגמרי, ותהיה אז מלאות שאין יותר ממנה".¹⁵⁰

המעבר מתיאור המציאות האפורה, השוחקת, מדמות האב השחוח בין שורות הפרדס אל החניגה הארוטית המטפיסית של הזדווגות פיוטית מעודנת ורחושה כאחת, הוא מעבר מייצג לעניין סמיכות הליטרלי למטפיסי בכתיבה המאוחרת. התיאור גיזון מאלוהיה קבלית שבה מתרחש זיווג בין גלגל השמש כישות זכרית והגבעות, הזכורות מן המקדס כישות נקבית. האמת היא בהרמוניה שמעל, זו שמעבר למציאות, שם מתחולל הדבר האמתי, הכמעט רליגיזויו שאולי למענו כדאי להמשיך על אף שכרו של התלום. באופן דיאלקטי, רווקא השקיעה, שעלתה אל המארג הסיפורי כאסוציאציה לסוף, מולידה מתוך עצמה את ההיפוך - את הלידה מחדש, את ההתמלאות הקבלית "שאין יותר ממנה" (שם). יש בתיאור זה מעין שמץ נחמה. ישנו תיאור של התמלאות, אשר יהפוך בתיאור הבא של השקיעה לתיאור מנוגד בתכלית: תיאור של התרוקנות ושל "כלומיות".

שוב מופיעה השקיעה בסוף הפרק "אתוך", ושוב בסמיכות לסיפור השקיעה של האב. גם כאן מתואר שכרו של התלום, תחושת השקיעה הפנימית, ומיד בסמוך אליה מלווה תמונת השקיעה הקוסמית, הכולית, את התבוסה הקונקרטיית. יש בה בשקיעה המטפיסית יופי, אמת ושלמות, מה שחסר בדמות הקונקרטיית, דמות הילד, המזוהה עם דמות האב, היושב מובס על התלולית במגרש הריק ורק מביט איך השמש שוקעת. העיסוק בשקיעה בסמיכות לשקיעתו של האב ולאכרן תקוותיו מחזיר את ההתרחשות אל מאפייני הכתיבה המאוחרת גם מבחינה תוכנית: פְּרָדְחוּ של מספר מבוגר מן העולם.

שקיעתו של האב, העוול שנעשה לו מכים את המספר: במקום לשכת ולקראו בספרייה כמו ספרייתו של מילר, הכשיר את עצמו כל חייו להיות חלוץ, ולא עלה בידו. "תראה איך הוא כעת, כמו הסירות ההן בירקון, תקועות בחול, מוטלות לא לשוט עוד, על צידן כאלה על שפת המים, גוף כלי רוח".¹⁵¹ ואז באה התובנה הגלובלית, שככה זה, ואין שום סדר בעולם, אלא "דברים בעולם אינם נקרים אלא במקרה, וששום רצון לא יכול להכריח את העולם לעשות כמצופה, ושאיך אחד לא מגיע בעולם אלא רק עד המקום שהגיע, ואז כבר איננו יכול אלא לכל היותר לנסות להצדיק את מה שיצא ממנו..." (שם).

סמיכות הפיסי, הקונקרטי, אל המסקנה הכולית הזו היא תופעה אופיינית לכתיבה מאוחרת, הכורכת את המידי, הקרוב, אל מהות עליונה ואין-סופית, שאינה מתערבת ואינה משפיעה על הסדר העולמי, וזו הרי אינה שאלה של צדק ועוול כפי שניסה לחשוב בראשית הפסקה, אלא "ככה זה" (שם) - וקצרה ירו מלהושיע. ומשום שקשה "ללכת

הלאה" מתיישב הילד, שהוא האב והוא הסופר המכונן, ומתכוון מן הצד (כאמצעות הכתיבה) על השמש השוקעת.

בתיאור זה, שלא כמו בקודמו, אין התרחשות ארוטית של התמוגות ומלאות, אלא ההפך - פְּרָדָה סופית יש כאן מן הסיכוי להתמוגות. העולם הוא אדיש עד כדי כך, שאפילו שקיעת הגלגלים הגדולים נעשית מתוך עליונות גאיונה, מתוך אדישות טוטלית, אשר ריחוקה מן הכאב האנושי עושה אותה שלמה לגמרי מכל צד. המספר כורך יופי עם ריחוק, ודבק ב"כלום" כמהות העולם.

וכבר רואים כעת בפועל איך הגלגלים הגדולים של העולם מתחילים להאט ולהיעצר או כאילו מתחילים להפסיד גובה לקראת הנחיתה, וחצי השמים כבר כולו בהכנות לשקיעה, ומעל הכל ובלי שאכפת להם כלום אם כן או לא, ורק עסוקים בפרישת השקיעה שלהם מעל הכל, שאיננה שום דבר של גוף, אלא רק החזרות אור ושכירות אור ורק כלום, מן כלום ענקי כזה, שהולך ונפרש כעת מעל העולם, בלי שאכפת לו כלום, אלא הולך ונפרש בשתיקה שלם מעל הכל, פונה למעלה ולא למטה, ורק צבע נמהל בצבע כל הזמן, באותה תאורה שלווה ואדישה שמעל העולם, אדישה כזו ויפה כזו, יפה מעל הכל, לא עצובה ולא לא עצובה ורק יפה, לא מבטיחה כלום לאף אחד, ורק יפה נקייה לגמרי, ורק כלום אחד נקי הולך ומווריד, למטה כתום ולמעלה כמעט ירוק, במין נקי עשוי מכלום, במין יפה נקי עשוי מכלום נקי, ורק גווני הוורוד כשתיקה מוחלטת מחליפים כל הזמן וורוד אחד בוורוד אחר, בעליונות גאיונה וכלפי עצמם לא בשביל להרשים אף אחד, וכאילו יש בהם איוז אמת מוכרחה כזאת ועליונה כדי כך שעושה שהאדיש הזה יהיה שלם לגמרי מכל צד (שם. ההרגשות שלי - מ"ו).

המקומות המודגשים מעידים על האמירה החוזרת בווריאציה בדבר אדישותו והתנכרותו של העולם; בדבר התרוקנותו, כלומיותו והאשליה האופטית של יופיו. מרכיבים אלה מעמידים את השקיעה כהיפוך לשקיעה הראשונה בפרק, אשר הסתיימה במילים: "ותהיה אז מלאות שאין יותר ממנה". לגלגל השמש היפה הקל והערום, שמשמש גרעין לתיאור אינטימי של התמוגות, הופך בתיאור השני, בסוף הקטע "אתון", ל"כלום ענקי כזה" או "כלום אחד נקי", שאין בו אינטימיות ואין בו מגע. כאן האמת היא "עליונה" - מתרחקת, ואילו בתיאור הקודם היא מתקרבת ומתכנסת: "נכנס ובא שמה, אל חובי הקערה הפתוחה לקבל אותו לקלוט אותו אל תוכה המוכן, ועוד רגע וכל מלוא הגלגל כולו, האדום החם המלא יהיה בה פנימה"¹⁵².

שתי השקיעות שהופיעו עד עתה היו מנוגדות ברוחן. השקיעה השלישית בסוף הקטע "חצב", ולמעשה בסוף הספר, היא שקיעה מעניינת במיוחד מבחינת סגנון הגיל המאוחר. בניגוד לקבלת העוברות כפי שהן - "ככה זה", כשתי הווריאציות הראשונות מתאפיינת

השקיעה האחרונה בתיאור הקרב האחרון, שאפשר לפרשו כהתבוננות שלאחר מעשה על היצירה כולה. הקרב המתואר הוא היוורעות אל "כוחות ענקיים שכל היום לא הייתה ידיעה עליהם יוצאים כעת מעל כל ידוע שהוא, ומקמים כעת זירה גדולה במערב, יותר ממה שאפשר לצפות שיש, יותר ממה שאפשר לחלום שאפשר, וכאילו עוד אמת שהיא יותר אמת מכל אמת ידועה, הולכת ומתממשת כעת וכל רגע מפתיעה בעוד אפשר, שלא עלה על הדעת שהוא אפשר..."¹⁵³

להערכתני, תיאור זה מציג את התפרצותה של היצירה המאוחרת, כפי שהופיעה במסרע חייו של ס' זיהר, בשנות בגרותו המאוחרות, מפתיעה ובלתי צפויה לגבי מי ששלושים שנה לא פרסם יצירה ספרותית. קרבות המאסף של היום בלילה, של העולם בשקיעה, או של הקיום היצירתי באבון, העלו כוחות ענקיים שלא היה ידוע עליהם, ורק העמידה מול איום השקיעה חילצה אותם מסגורם וגרמה להם שיילחמו ויתממשו: "כאילו עוד אמת שהיא יותר אמת מכל אמת ידועה הולכת ומתממשת כעת וכל רגע מפתיעה בעוד אפשר שלא עלה על הדעת שהוא אפשר" (שם).

בסמיכות לתיאור כוחות היצירה הנאכקים על האמת, באה הקינה המאופקת והמתומצתת על מה שיקרה לאחר הקרב:

"וחבל שהכל יתמוטט בעוד שעה קלה

ויתברד כאילו לא היה ולא כלום

ואחר כך יהיה החושך מתעבה" (שם).

שורות אלה לא נכתבו כאופן קטוע במקור, אך ראיתי לנכון להציגן כך, משום שיש בהן סגולות של שירת קינה. זו מורכבת מביטויי זמן וכליה. מה שהולך להיעלם מן העולם הוא "הכול". הוא יתמוטט ויתברד. הזמן העומד לרשותו הוא שעה קלה בלבד, ואז לא יהיה ברור אם "הכול" היה פה בכלל, או לא... ואחר-כך, יתעבה החושך. היופי העילאי ביותר, השקיעה ה"אמתית" ביותר על-פי תיאורים אלה, ההולכים וצוברים כוח לקראת סוף הסיפור, מופיעה רק שעה קלה לפני שפונה היום, לפני שהחושך מתעבה. סמוך לקינה על השקיעה ועל האבדן מופיע ממש בהינף קלמוס, ובאותו שימוש לשוני הקונקרטי בהתגלמותו ההכרחית ביותר: "ואחר כך יאכלו ארוחת ערב" (שם). כרי להרגיש את סמיכות המטפיסי והקונקרטי אפשר להעמיד זה מול זה את שני המשפטים הבאים: "ואחר כך יהיה החושך מתעבה" / "ואחר כך יאכלו ארוחת ערב" (שם). הנה זו המשמעות העמוקה ביותר של עולם אדיש ומתנכר. לגבי מישהו הכול יתמוטט בעוד שעה קלה - ואז, באותה שעה יסכו האחרים לארוחת הערב.

השאלה היא מדוע נבחרו שני עמודי הסיום, שעניינם עולם הדמיון אשר נפתח לפני הגיבור השכוי בקונטרסים לסיים את הסיפור? מדוע נבחר מעמד של שקיעה כרקע לסיים זה?

נראה, כי שני עמודי הסיום של הסיפור, המופיעים לפני אחרית דבר, הם תמצות אמירתו של המחבר על עצמו כאדם וכיוצר; אמירה זו מתייחסת למעמד היצירה בעולם כמשככת את הכאב, ומעמדו של היוצר לא כמתקן עולם, אלא כמי שעובר בו, שר בו, חי את ה"שטף הזמור".¹⁵⁴ מיקומה של סגנת השקיעה הוא בסוף הסיפור, בסוף היום, המשמש מסגרת סימבולית לערוב ימיו של המחבר. המלחמה המתוארת כקטע היא מפתיעה: דווקא בסוף היום מתברר שיש לאדם "כוחות ענקיים שכל היום לא הייתה ידעה עליהם יוצאים כעת מעל כל ידוע שהוא".¹⁵⁵

הכוחות הם יותר ממה שאפשר היה לצפות או לחלום. ומעל לכול, רק כפרק הזה של היום ושל החיים עולה האמת הטוטלית: "וכאילו עוד אמת שהיא יותר אמת מכל אמת ידועה הולכת ומתממשת כעת וכל רגע מפתיעה בעוד אפשר שלא עלה על הדעת שהוא אפשר..." (ראה לעיל, הערה 153).

הטענה שרק עם השקיעה באה האמת הצרופה מאששת את טענתי, כי יש בכתיבה מאוחרת מעין צוואה פואטית של האמן, אשר יודע, שאם לא ייגע בגרעין האמת העמוק ביותר שלו, לא תהיה לו עוד הזדמנות לעשות זאת, כמו שהטקסט מנמק זאת בתוך עצמו: "וחבל שהכל יתמוטט בעוד שעה קלה ויתברר כאילו לא היה ולא כלום ואחר כך יהיה החושך מתעבה" (שם). האמת, כאמור, נוגעת ליצירה ולאמן: היצירה העוסקת באנשים, שמעשיהם מעשי כלום היא זו המאפשרת לחיות בלי אכילת הנפש תמיד. שיכון כאביו של העולם בא מן הפשוט והאנושי. הספרות הזו, נטולת הפרובלמטיקה של אשמה וריב עם אלוהים מלמדת את הגיבור הילד ואת הזקן הכותב על כך, כי "יש בעולם יותר טיפשות מחוכמה, וטיפשות שאפשר לצחוק עליה גם בלי לסלות... ומה שנשאר לאדם הכותב הוא לספר את האמת האחת והיחידה: לספר נכון על שפעת הדברים שישנם ובהנאה לשים צבע נכון אצל צבע נכון, ולהתרחק אז פסיעותיים ולדעת, ככה, הנה, בריוק ככה זה".¹⁵⁶

היוצר המאוחר איננו מתקן עולם. הוא אינו נביא וועם העוסק בשאלות מוסריות חברתיות ("חירבת חיזעה", "השכר"), הוא אינו מתעמת עם השאלה מה קורה לאנשים בשדה הקרב, בדינמיקה הפנימית של הקבוצה ("ימי צקלג"), הוא אינו מוויז דברים ולא קודע מסכות - אלא, כמו הטיארה שהעיף בילדותו הוא וזרם בתופש אבסולוטי, מנותק מהתחייבות, "שטף משפטים שמח לשטוף, בזרם שמח לזרום, ... והכל יהיה בתנועה... ומלא כל הזמן".¹⁵⁷ תיאור אחרון זה מחזיר את הקורא אל תחילת המסע של כתיבת היצירה, אל פרק "זיזות" במקדם ל"מקדמות".¹⁵⁸

בראשית היצירה, בפרק "זיזות" הבטיח הסופר לזרום עם הפרטים ה"כלומיים", עם המולקולה הקטנה, ההכרחית, הנוזקת להתכוננות מיקרוסקופית. כפתיחה יצא המספר לדרך ניסיונית, במעין חשש "מה יש מאיים פה"? (שם). בסיום ראה שכל זה היה אפשרי, ואולי בזכות החופש לא להיות במרתף של רוטטויבסקי, אלא לעבור בעולם בזרם השמח, לזרום.

בכל אחד מפרקי "מקדמות" נמצאים, אם כן, לפחות שלושה מרכיבים מתוך מודל סגנון הגיל המאוחר. נוכחותו של יוצר הנמצא בגיל השלישי במשרע חייו היצירתיים באה לידי ביטוי בבחירת התמה המרכזית: הילדות הקדומה. לתוך המארג האוטוביוגרפי הזה נשזרים המרכיבים הטיפוסיים ליצירה מאוחרת: ההינתקות מן העולם, ביטויי הכרירות, הספקנות, והחירות המוחלטת לתת לכל אלה ביטוי. על כך אומר רודולף ארנהיים, כי בגיל המאוחר אין האמן חייב לנמעניו דבר. הוא אינו לכוד בבקשת תהילה ועל כן הוא מגיע להישג משחרר ומרשים.

המספר, שקולו מהווה, לדעתי, הד לקולו המוכלע של המחבר ס' יזהר, מבקש לספר "נכון" דווקא בעונה זו של חייו. הוא מבקש לשים צבע "נכון" אצל צבע "נכון", ובכך אין הוא מתקן עולם, לרבריו, אלא עובר בו. זו בעיניו הגאולה, כמו שראה זאת ליאון אידל, (ראה במבוא), שטען, כי האמנות היא גאולתו של האמן הזקן.

מעבר לגבולות הז'אנר

מרכיבי "סגנון הגיל המאוחר"¹ אותו בספר זה ביצירות מאוחרות משל ח"נ ביאליק, א' חלפי, ש"י עגנון, ס' יזהר וא' ראב, תוך התמקדות ביצירתם של שני האחרונים. לגבי שניהם תקפה, לרעתי, הטענה, כי הם השיגו את הישגיהם החשובים ביותר בגיל מאוחר, כתוצאה מהתפתחות תובנה מאוחרת של חייהם ושל העולם הסובב אותם. כמו שטען ארנהיים,² "דווקא ביצירתם המאוחרת מופיעה האמירה הכללית ולא חיקוי הפעולה הראליסטית".

לשיטתו של ארנהיים, "אמירה" זו היא המשמעותית ביותר במהלך חיי היצירה של האמן. ואמנם אצל שני האמנים הללו היצירה המאוחרת מהווה, לרעתי, צוואה פואטית שלהם כאמנים וכבני אדם. מבדיקת עבודותיהם עולה, כי בגיל השלישי הם מתקרבים אל גרעין קיומם, אל עברם הביוגרפי, אל מצוקת הכרדיות וכאב ההינתקות מן העולם. עבודות אלה משיגות את כוחן המיוחד כי הן, כפי שהגדיר זאת ארנהיים, "כעת ובעונה אחת שירת הכרבור ושיר תהילה לחיים" (שם).

בגיל השלישי, אחרי שנות שתיקה ארוכות, תוזרים שני היוצרים הללו לפעילות ענפה. הדבקות הזו במעשה היצירה על-פי המורל שמציעה וויאט-בראן,³ מאפיינת את הגיל המאוחר ומתבטאת בתיאור רבקותו של עגנון במעשה היצירה בעשור האחרון לחייו,⁴ באינטנסיביות של כתיבת ס' יזהר (ארכעה ספרים בחמש שנים שבין גיל 76 ל-81, ועדיין הוא נמצא בעיצומה של כתיבה), וכפוריות הכלתי ניתנת לערעור של אסתר ראב בשנותיה האחרונות, עד יומה האחרון על ערש דוויי.

גם הוויית ה"התחיות כחיים מאוחרים" כפי שהגדירה זאת וויאט-בראן אותה בעבודותיהם של ח"נ ביאליק, א' חלפי, וש"י עגנון, ובמיוחד בפרוזה המאוחרת של א' ראב ובכתיבתו המאוחרת של ס' יזהר. אצל כולם ניכרה התייחסות לילדותם הקדומה כאל מחוז חפץ, כתנועת נפש פנימה, אל גרעין הקיום שלהם כאמנים וכבני אדם, הנמצאים בערוך יומם.

אצל שני האחרונים אוכחנה הנטייה לשנות לקראת "ערוך היום" חלק מן המוסכמות שהיו מקובלות עליהם במהלך חיי היצירה שלהם: יזהר כותב לראשונה בגיל שבעים ושש על ילדותו ומשפחתו, תוך שימוש במקומות, מועדים ואירועים הניתנים לאיתור בביוגרפיה האישית שלו. בהגיעו לגיל השלישי הוא משתמש לראשונה בז'אנר שהיה זר לו: הממואר. על כך הוא מעיד בהתייחסו לספרו "צדריים".⁵ גם אסתר ראב פונה אל שירים המעמידים במרכז את גופה ההולך ופוחת, את התנכרות הסכיבה אליה ואת

הינתקוּתה ההולכת וגוברת מכל מה שחזיק את נפשה במהלך החיים. עניין זה לא העסיק אותה בצורה כזאת בעונה המוקדמת של יצירתה. אז עמדה במרכז יצירתה חוויית הקשר עם הטבע והשייכות למקום ולזמן.⁶ נטייה זו לשנות את נושאי היצירה, מוסכרת על-ידי ארנהיים (ראה לעיל) ככך שאמנים מזדקנים רבים משנים מוסכמות שליוו אותם במשך חייהם, וזאת, לדעתו, בגין תחושת החופש המוחלט שהגיל המאוחר מַזְמֵן.⁷

על-פי השקפת ארנהיים, אם כן, היצירה המאוחרת צומחת במרחב האפשרי המגוון ביותר לאמן, משום שמרחב זה הוא תולדה של צירוף הניסיון הקונקרטי, כלומר מה שבא מן הטבע, עם ראייתה ההיקפית המיוחדת של עין האמן.⁸

רק כערוב ימיהם, מגיעים, אפוא, א' ראב וס' יזהר לאפשרות של התבוננות לאחור אל כל משרע חייהם. התבוננות זו מתבטאת בהתחיות של מראות השתייה, וכניסוח חכמת האמן המזדקן, שלגביו "עולם העצמים איבד את ההסוואה שלו".⁹ תוויות הגיבור ביצירה המאוחרת "אצל היס", לדוגמה, חודגות מן הראליה אל הממד המטפורי של מאבק האדם על קיומו הרוחני, זה שמעבר לנוכחותו הפיטית ההולכת וכלה עלי אדמות. כך גם מוצגת החוויה של הפרדה כאחד משיריה האחרונים של א' ראב, "בדרך אליך היס".

להינתקותם של שני היוצרים הללו מן הראליה של חייהם¹⁰ ישנו פן חברתי ואידאולוגי. אסתר ראב מאבדת קשר עם האנשים הסובבים אותה ועוברת תקופת חשינות והסתגרות,¹¹ ואילו ס' יזהר מאבד קשר עם מציאות המהווה מכחינתו ביטוי לשברו של הלום הציונות.¹² חודבן הבית האישי בסיוס "מקדמות" מבטא באופן מטפורי את תחושת ההתפוררות של מורשת, שאין לה תחליף בהווה. על חורבות הבית הזה הוא מקים את ה"אנדרטה" המאוחרת של חייו בדמות סיפורי המשפחה, המחזירים אותו אל קדמת החלום הציני, אל שחר חייו.

על הפן החברתי-ההיסטורי של הזדקנות "דור הצברים הראשונים" לא דובר בספר זה. עיסוקו בבדיקה הספרותית של יצירות מאוחרות, והוכחת הטענה שהן נאמנות בעיקרן ל"סגנון הגיל המאוחר", כפי שהוסבר בפרק המבוא. עם זאת, קשה להתעלם מההרגשה העולה מתוך עיון ביצירות, כי שני היוצרים הללו משקפים כמהלך חייהם את משרע החיים המיוחד של דורם: הזדקנותם היא מעין שקף מוגדל המעיד על התמעטות הרור "הראשון לגאולה".

שניהם הוכתרו כ"ראשונים" - אסתר ראב כשירה, וס' יזהר כפרוזה. משרע חייהם הוא משרע חייה של הציונות; מסוף המאה שעברה, ערש היישוב היהודי בארץ-ישראל (פתח-תקווה ורחובות), ועד סוף המאה הנוכחית, שבה מתחלפים למגינת לבם פרדסים בכניינים - ושדות כתוליים בציוויליזציה אורבנית. לא פעם נכרכו שמות שניהם ביחד, משום שהייתה להם זכות ראשונים של יוצרים הנושאים ככיוגרפיה הפואטית שלהם מראות שתייה¹³ של הנוף המקומי. שורשיהם, נוף קדמת ילדותם, איננו נושא לגעועים אל מולדת אחרת. הוא הותיר את הדי מציאותו בהווה: האקליפטוס, הרכבת בנווה-צדק, הכרכום, החול החם, קו הגבעות.

צבי לז¹⁴ טוען, כי היסוד הלירי קודם לפרוזה האמנותית "הרחבה". הוא חושב, כי גילוי המהות הארצישראלית החדשה בא לראשונה בשיר הלירי הקצר - ביצירתה של אסתר ראב, ובסיפור הלירי-סובייקטיבי ביצירתו של ס' יזהר. מבחינה זו לא עברו שני היוצרים הללו מהפך בחייהם וביצירתם. הם נשארו נושאי דגל הראשית בהתייחסותם הלירית-הסובייקטיבית אל ההווה הישראלית שלתוכה צמתו. גם דן מירון¹⁵ מוצא עניין בהעמדת שני היוצרים הללו בכפיפה אחת. הוא אומר: "ישנו מקום להשוואה נרחבת בין שירי ראב לבין יצירות סיפוריות כשל ס. יזהר. קיימים צדדים של רמיון כינה לבינו בתפיסה הנופית, כלשון הזיזית והסמיכה, ובעיקר - במגבלות. השוואה מפורטת עשויה אולי לגלות את ההצטמצמות בעולם אישי אותנטי של פגישה ראשונית עם מציאות פיזית אדירת רושם - כנקודת המוצא של הספרות הארץ-ישראלית השורשית, שיוצרים כאסתר ראב או כס. יזהר הם אבותיה" (שם).

המפגש עם המציאות "אדירת הרושם" הוא התווית הכוללת כיצירה של שני היוצרים הללו כפי שהכיר אותם מירון בעת שנכתב מאמרו בשנת 1964. מה שצמצם והגביל אותם, לדעתו, היא מעין הרכנת ראש של ה"אני" לנוכח מציאות לאומית קבוצתית סחפת בעוצמתה. הבחנה זאת אינה תקפה ועתידה להתחלף במרוצת השנים שלאחר כתיבת המאמר. שני היוצרים מעתיקים את מרכז הכובד מן "הכאן והעכשיו" הקבוצתי אל תנועה פנימה - לחוויה האישית הביוגרפית. הם מתנתקים מן המחויבות להוזה ומרחיבים את יריעת היצירה כחזרה מעגלית אל מראות השתייה של ילדותם הקדומה. במקום ההתפעמות של היחוד, בהיותך "מוקף בחורים"¹⁶ או תחושה של גדולת השעה ב"אנו פה לרגליך מולדת כבר כדענו כילל"¹⁷, שבים שני היוצרים המכוננים אל האינטימיות של חייהם, אל האב, אל הראשית. על כך אומר מירון במאמר מאוחר יותר, כי "אם באותם סיפורים (סיפורי עד 1966) נראה הסופר כאילו היה פוסח על הסעיפים, בין השיירה לצידה, בין היחיד לרבים, בין החרות לחובה, הרי שהפעם, בסיכומי של מהלך חיים ארוך ורב שלבים, הוא מכריע סופית בעד החרות בעד היחיד, בעד ה'צדדיים' שנכל אתר ועניין... כאן עומדת כתיבתו כשיא יפעתה הריתמית והתיאורית ובשיא כוחה הקומוניקטיבי"¹⁸. כך גם שירתה המאוחרת של ראב - המגיעה לשיאה דווקא כאשר "ארמה מתחת לרגלינו - אין!"¹⁹. והכחירה האחרונה היא הכחירה ביחיד ובכאבו, בחירות שבהינתקות מהכול.

פריטי הנוף של אסתר ראב המבוגרת הופכים לבני לוויה אינטימיים, המגוננים עליה מן הכרידות והחידלון והולכים עמה אל מעבר לימים. פריטי הנוף של ילדותו הקדומה של יזהר בונים את הביוגרפיה האישית הפנימית שלו כיוצר, ואינם מהווים עוד אילוסטרציה למעשה הגדול של התקומה הציונית. רב השוני בהשקפת עולמם של שני היוצרים כמהלך חייהם: בעוד שס' יזהר נקט מלכתחילה עמדה ספקנית, מבקרת, אמביוולנטית לגבי כיבוש הארץ, ולגבי הקולקטיב בכלל,²⁰ הרי אסתר ראב משררת

אמונה תמימה וטוטלית בארץ-ישראל השלמה. כבני הארץ הם מייצגים את הדיכוטומיה האידאולוגית המלווה את המעשה הציוני, אבל כיוצרים מכוגרים מגיעים שניהם אל אותה נימה אישית, אינריווירואלית, המשלבת סגנון ממארי עם יכולת אמנותית ומגיעה ליצירה מאוחרת רבת עוצמה.

קיים, כאמור, רמיון ברקע ההיסטורי ובתשתית הנופית של שני היוצרים הללו - אבל הבחירה הז'אנרית שלהם שונה. אסתר ראב כתבה שירה, וראתה עצמה כמשוררת, אף כי שלחה ידה גם בפרוזה לכל אורך חייה. יזהר פרסם פרוזה כלכר. מה שעולה מן העיון בעבודות המאוחרות הוא, שסגנון הגיל המאוחר גובר על גבולות הז'אנר. ההנחה היא, שכל ביטוי של יוצר, הנמצא כרונולוגית בגיל השלישי של האמן (65 ויותר) עשוי להכיל חלקית או באופן כולט את מרכיבי המודל שדובר בו במכוא. אם זו פרוזה או שירה, מחזה או ציור מאוחרים, הר העונה האחרונה של משרע החיים יהדרר במ.

ישנה דיכוטומיה בסגנון כתיבתם של שני היוצרים, ראב ויזהר. כתיבתו של יזהר היא כתיבת השפע, הפירוט, ההתרפקות על הפרטים ועל הווריאציות האינ-סופיות של הגשתם. הוא מנסה את כל האופציות המוסיקליות כדי להשמיע פרוזה דיבורית אחת. כתיבת אסתר ראב, לעומת זאת, ניתנה בסוד הצמצום, בהנחת צבעים, ריחות והקשרים מוסיקליים זה לצד זה, מתוך הכרעה פנימית נחרצת וללא לכטים.²¹ היא בונה קומפוזיציה במינימליזם של תזמרים נבחרים: שורותיה קצרות וקטועות, אמירותיה נחתכות, חוסכות בפרטים.²²

ה"מולקולה" של הכתיבה היזהרית ניתנה בליריות וכפיוט שמזכירים לא פעם את שפתה של ראב, אלא שהוא שורר רצף ארוך של "מולקולות" כאלה כעוד היא מבודדת את האחת.

פיוט או פרוזה, אורך רוח או קוצר נשימה, שפע או חסכנות, פירוט או הכללה, ביצירתם המאוחרת של שני יוצרים אלה מהדהד בעקיבות סגנון הגיל המאוחר; שניהם מכטאים הינתקות וברידות, שניהם מחריפים את האמביולנטיות והספקנות, ובעיקר - שניהם חוזרים אל עצמם, אל סיפור חייהם האישי, אל מקור כוחם, אל הבית, אל האב. הניסיון לשמר את כוחה של הראשית נובע מהזדהות עם מקור הכוח ומקור החום והמגן שהארם הבוגר נזקק לו עם התרחקותו מן החיים, ממש כשם שנוזקק לו הילד שהיה פעם. שניהם עוסקים בעוולה שנעשתה לנוף הקדום של הארץ, משום ששניהם כואבים את אבדן נוף ילדותם שהתחלף במשהו זר ומנוכר.

כאמור, היצירה המאוחרת על-פי ארנהיים²³ צומחת במרחב האפשרי המגוון ביותר לאמן, משום שהיא תולדה של צירוף הניסיון הקונקרטי, כלומר כל מה שבא מן הטבע, עם ראייתה ההיקפית המיוחדת של עין האמן. זהו, לדעתו, הישג טוטלי של רוח האדם כאשר היא מאריכה ימים אל תוך הזקנה.

כך גם כיצירתם של ראב ויזהר: ההישג של היצירה המאוחרת נובע מעומק הפרספקטיבה ומהראייה המורכבת ביותר שטווח הזמן האנושי מאפשר.

נספח

תיאודור פונטאנה - אפי בריסט	* סיפורת
ריכרד שטראוס - מטמורפוזות	* מוסיקה
נתן אלחרמן - חגיגת קיץ	* שירה
אקירה קוראסאואה - עריין לא...	* קולנוע
ג'וזף וויליאם טרנר - מצודת נורהאם	* ציור

* הסופר הגרמני בן המאה התשע-עשרה תיאודור פונטאנה, נחשב לגדול הפרוואיקנים הגרמנים בתקופתו. "רק בערוב ימיו, ב־1876 פנה פונטאנה לכתיבת רומנים, וב־1878 ראה אור הרומן הראשון פרי עטו, "לפני הסערה". שנות זקנתו היו לפונטאנה שנים של פוריות מפליאה, ועד למותו ב־20.9.1898 כתב שורה ארוכה של רומנים ונובלות, הנחשבים עד היום לפיסגת הפרוזה הגרמנית הריאליסטית במאה ה־19"¹.

הרומן "אפי בריסט" נכתב על-ידי אמן מזדקן. "בן שבעים וחמש היה פונטאנה כשסיים את יצירת המופת שלו, שלקראתה, דומה, הכין את עצמו כל ימיו. לא בכדי אמר עליו תומאס מאן במאמר מלא אהבה והערצה שהקדיש לו - 'הוא נולד כדי להיות פוטאנה הזקן'... ששת העשורים הראשונים של חייו היו, כמעט במודע, רק הכנה לקראת שני העשורים האחרונים... אמנם גם קודם לכן עסק בכתיבה - חיבר שירים ובלדות, עבד כעיתונאי ופרסם רשמי מסע, ביקורות תיאטרון ורשימות פובליציסטיות שונות, אך רומה שהיה עליו לחיות את החיים על כל תהפוכותיהם כמעט עד תומם, לעבור אותם שלב אחר שלב ולזקק את אט את הניסיון המצטבר, על מנת שיגיע לאותה בשלות זקנים ספקנית, מפוכחת וטובת עין, שרק היא יכלה להוליד את הרומאנים הריאליסטיים הגדולים שלו"².

* ריכרד שטראוס (1864-1949) כתב בגיל שמונים וחמש את יצירת המופת שלו "מטמורפוזות". "יתכן ששטראוס זכה לחיות שמונים וחמש שנים רק כדי להגיע לכתיבת יצירה נשגבה זו", כתב המבקר והקומפוזיטור הצרפתי מנואל רולנד לאהר ביצוע הבכורה של "מטמורפוזות" שהתקיים בינואר 1946 בשווייץ. זוהי אחת מיצירות הפְּרֵדֶה שלו, הסוגרות את מעגל יצירתו ושייכות באופן כללי לתקופת "הקיץ האינדיאני" - מונח מקובל לתקופת יצירתו האחרונה. "למרות הכותרת, אין זו יצירה של וואריאציות. המאפיין המבוגר הכולט בה הוא ההתעלמות ממוסכמות ושימוש כהיפוך מקצבים. התיזמור לעשרים ושלושה כלי קשת יוצר תחושה שכל אחד מהם הוא סולן

המנגן את ה'פרק' שלו, הנבלע באי השקט הפנימי של המכלול. האווירה כולה היא אווירת קינה וייאוש בהשפעת מלחמת העולם".³ התשלוכת של אפיוני הגיל המאוחר ואירועי ההיסטוריה של אותן שנים יצרו את אחת היצירות המהוללות ביותר של האמן, אשר ראה בה ביטוי למות הציוויליזציה הגרמנית ולמותו שלו עמה.

* בספרה "הלץ והצל" מתייחסת רות קרטון-בלום לספרו האחרון של נתן אלתרמן חגיגת קיץ.⁴ לטענתה יש בו חידוש והתחדשות. בעוד שבטקסטים קודמים צעד הקורא על קרקע בטוחה, לדבריה, הרי הטקסט המאוחר הוא חתרני, קונדסי, רווי הפתעות ומעברים לא צפויים. "אני קוראת לזה המראה הטיטאי, הפרגמנטרי, שהיום, אם אתה קורא את זה בהקשרים פוסט מודרניסטיים, לפתע מה שנראה פעם כמפורר מאד, כפרגמנטרי מאד, מייצג נורמות חדשניות, טמפרמנט רחני חדש".⁵

מעמדה של יצירה מאוחרת נתפס לא פעם כממד של צוואה רוחנית ופואטית של היוצר. בבחינת - זה בעצם מה שהייתי רוצה שיישאר אחריי. גם על כך מעירה קרטון-בלום, כי השיר האחרון ביצירה הוא מעין צוואה רוחנית: "היצירה הזאת רוויה בטראגיות אישית בפתח מפני המוות".⁶ בכל יצירתו מוצא אלתרמן מפלט מן האישי כחוקיות, בהכללות. בשיר הסיום ישנו ניסיון ליצור הכללה אחרת. המוות האישי אינו מות החיים. זה מות החי לא מות החיים. המפלט הוא באיזו הישארות ביולוגית, פיסיולוגית, הנותרת לאחר מות האדם... "יש ב'שיר סיום' איזו השלמה של אדם חכם, כעל פרספקטיבות המנסה להרגיע את עצמו. העולם לא נעלם עם העלמותו. אבל ברור לקורא שזו רק הרגעה לכאורה, שהרי הספר נחתם בשורות 'נרגע. לתמיד, או לזמן קצר' (שם).

נוסף לממד המטפיסי הבא ביצירה זו לידי ביטוי, מוצאת קרטון-בלום גם מאפיינים אחרים של סגנון הגיל המאוחר. היא רואה ביצירה התכחשות למוסכמות קודמות הנוגעות לאחידות הז'אנר. היצירה האחרונה של אלתרמן לדבריה היא "המתעתעת שבכולן... הוא איננו מהסס לשלב אלה כאלה תכניות של ליריקה אפיקה ודרמה... הז'אנרים השונים מובאים בידוי לא רק כדי לעמוד זה לצד זה, אלא גם להתגרות ולשחק זה כנגד זה".⁷ "חוטי העלילה מסרבים להצטרף לכלל תמונה כהירה אחת" (שם). היצירה נתפסה, לפיכך, על-ידי הביקורת כ"מפוררת". כך גם נתפס בזמנו ספרו האחרון של ש"י עגנון "כחנותו של מר לובלין" שעליו דובר בבדיקת המודל של סגנון הגיל המאוחר. הקו הבולט בהערכה זו הוא החיים בשלום עם הפרדוקס הסגנוני ועם ריבוי של סתירות. אלתרמן קופץ מאמירה לשלילה, יצירת ציפיות וסיכולן ותוזר חלילה.

מאפיין נוסף של סגנון הגיל המאוחר הוא חזרה אל החומרים הביוגרפיים. "חגיגת קיץ" היא במידה רבה סיפורו התל-אכיבי של המחבר. רק בימיו האחרונים מוכן מי שאימץ כל חייו את מודל הבריחה מן האישיות, "להשליך את המסכה מעל פניו.

המשורר שהתנזר עד עתה מחומרים ביוגרפיים גלויים, והיה אחראי אולי יותר מכל משורר אחר כן דורו לחציצה בין האני הבדוי לאני הביוגרפי, נועז פתאום להציג זהות אישית בלתי בדויה ובלתי מוכללת... עכשיו שומע הקורא את קול האדם המדבר כשיר (כפי שניסח ון את מישאלת ליבה של שירת שנות השישים). לעיתים זהו קול טראגי, ההופך את חגיגת קיץ למסמך השירי האישי ביותר שיצא מתחת ידיו של אלתרמן...⁸

האימה המלווה את היצירה המאוחרת אינה מדלגת גם על היצירה הזאת. זוהי לדעת קרטון-בלום אימה שעיקרה החרדה מפני איבוד אחדותה של האישיות עקב איבוד אחדותה של תמונת היש המתפוררת. כך יש לתפוס גם את דבקתו הנואשת של ס' יזהר ברדיפה אחרי בדלי הזיכרון החמקניים, במבוא ל"מקדמות". גם שם זהו ניסיון לארוג מחדש את תמונת היש המתפוררת.

* הסרט "עדיין לא" - בוים ונכתב על-ידי אקירה קוראסאואה/ יפן 1995.⁹ סרט זה נוצר בדמיונו של אמן בן שמונים וארבע. כמרכזו עומד סיפור אחרית ימיו של מורה - מגיל שישים, יום צאתו לגמלאות, ועד מותו בגיל שבעים ושבע. הסרט נוגע כמעט בכל מרכיבי היצירה המאוחרת הן מצד נושאו והן מצד השימוש בשפה. עלילת הסרט היא מינימליסטית ופשוטה: המורה המזדקן מוקף עדת תלמידים מעריצים ומסורים, פורש לגמלאות ומקבל הבטחה מתלמידיו, ש"לעולם יישאר מוֹדֵם היקר". הם אמנם עוזרים לו לעבור לדירה קטנה מזו שהייתה לו, בודקים את בטיחות המקום ומבקרים אצלו בשעות קבועות על-פי חוקיו שיש בהם אמת חיים מתובלת בהומור. המלחמה מביאה על המורה אסון: ביתו נשרף, ומכל ספריו הוא הצליח לגאול רק חוברת דקיקה של סופר שכח אך נערץ עליו, אשר פרש למנזר, הסתגר עם עצמו וכתב את הגיגיו.

ביום גשם, מוגנים למחצה במטריותיהם, מעבירים תלמידיו אותו ואת אשתו אל חדר מט לנפול בירכתי ארמון שעלה גם הוא באש באחת ההפצצות. הוא מסתפק עתה בחדר אחד, ספר אחד וגביע היין המלווה אותו.

מעברים אלה מסמלים את הרדוקציה האופיינית לגיל מאוחר. הגיבור מקבל עליו את השינוי מתוך השלמה ופיוס, משום שהוא מוגן על-ידי מסירות תלמידיו. הם עוזרים לו מסיבת יום הולדת חגיגית מדי שנה בשנה, ובה מתקיים טקס קבוע: הם שואלים אותו "עד מתי" והוא עונה "עדיין לא", כאשר הנושא הוא מתי הוא מוותר ומוכן למות.

החלק השני של הסרט מציג את מסירותם הבלתי נלאית של התלמידים, אשר בונים כמו ידיהם בית למורם האהוב בפאתי מגרש גרוטאות, מחוץ לעיר, מחוץ לחיים. הוא ואשתו אסירי תודה ומרוצים, במיוחד משום שזכו ל"ילד": חתול רחוב זחל יום אחד אל תוך גנם והם אימצו אותו כבן. יום אחר נעלם החתול וחייהם נהרסו. המורה הזקן הולך ומאבד כל טעם בקיומו: הוא בוכה, מרעיב את עצמו ומייסר את עצמו. אין הוא עומד כאסון שקרה לו. בסופו של דבר, נמצא פתרון: חתול אחר בא אל ביתם, אבל עוצמת

האהבה והרגש כבר דעכו, ולאט לאט מתפוררת ההחלטיות שבקריאת הגיבור "עדיין לא!!! הוא מתמוטט באמצע יום הולדתו, מוקף תלמידיו, בניהם ונכדיהם. אל ביתו הוא חוזר אפור וכנוע, ובחלומו הוא רואה את עצמו בילדותו, מתחבא מאחורי ערמות חציר במשחק מחבואים. הילדים צועקים אליו את הסיסמה המלווה את הסרט "עוד לא?" והוא עונה "עדיין לא"... ומכסה את גופו בחציר.

נקודת הקשר המובהקת ביותר בסרט זה, הנוגעת ליצירה המאוחרת כפי שהיא מתאפיינת בספר זה היא מספורית, או כלשונו של הגיבור: מליצית. כאשר מציעים לו תלמידיו לבנות לו בית קטן הוא מבקש שיכנו לו בריכת דגים בחצר. הם עונים לו, שהחצר כה קטנה, שלא ניתן לבנות בה אלא בריכה קטנה מאוד. זה לא טוב, מסביר להם המורה, הקרפיונים ייחבטו כל הזמן כאשר ישוטו במהירות מצד אל צד ויהיו להם כאבי גב. על כן, הציע לבנות בריכה בצורת טבעת, שאי קטן ייכנה במרכזו. כך יוכלו הקרפיונים לשוט לעולם ועד כסיכוכים ולעולם לא ייתירו במפגש עם החוף.

שיחה זו מוגדרת על-ידי הגיבור כ"מליצית", ועניינה שקוף מאוד: מעגליות החיים לעומת הליניאריות שלהם. אחד המאפיינים של היצירה המאוחרת הוא החזרה המעגלית אל הילדות כמו מעיין של התחרשות. החזרה אל הדברים הראשונים, הפשוטים, היא, על-פי קורסאואה, הדרך להודקן מתוך תחושת כוח ומשמעות. המורה שר שירי ילדים באינטונציה של ילד, תלמידיו מגדירים אותו כילד מגודל, הוא מתייחס אל עצמו כאל ילד מבוהל ונעלב כשהוא מאבד את החתול וכשהוא מתחנן לאשתו שתיתן לו להחזיק את החתול. "פס הקול" האידיאלי של הסרט הוא הראשוניות והאותנטיות של רוח האדם, המתבטאת בשתי תגובות הבאות ממעמקים: הבכי והצחוק. והיה תשתית שאפשר לעקוב אחר הדומיננטיות שלה מהתמונה הראשונה: המורה נכנס לכיתה וחורק כמה הערות הגורמות לצחוק קלני. אחר רגע, הוא מתיישב ומודיע על פרישתו. התלמידים מסרבים "לקבל את התפטרותו" והוא, נרגש עד דמעות, מוציא ממחטה ומוחט את אפו ברעש.

תגובה זו הוזרת על עצמה פעמים רבות בסרט: לצד בדיחות הדעת, סיפורי ליצנות ושמחה, היוצר לא חושש להיות סנטימנטלי, להודיע שהוא סנטימנטלי, לבעוס על עצמו על כך, ולנגב את דמעותיו בקולניות שמעוררת צחוק ובכי בעת ובעונה אחת. עירוב זה של יסודות תשתיתיים אופיינית ליצירה מאוחרת. כאשר מודיעים לגיבור שחחולו נמצא חי (הודעה שהתבררה ככזבת) הוא מנסה לבכות משמחה. הוא מכצע את כל הפעולות הנהירות לו - אבל הבכי מסרב להופיע...

הסמיכות בין חשיבה מטפיסטית וביטוי ליטרלי מגיעה לשיאה בסרט כחגיגת יום ההולדת של הגיבור: התלמידים, אשר מכירים את אהבתו לירח, ולשיר ילדות שהוא חוזר ומזמר אותו באוזניהם ברבר השתנותו של הירח ונצחיותו, עורכים מעין הצגה, שבה מניף אחד מהם מגש עגול כאילו הוא ירח, עובר אתו לאורך הבמה ומסתחר מאחורי העננים, שאינם אלא מעיליהם של החוגגים. בסצנה זו ישנו משחק גן ילדים ששפתו

שפת גן ילדים, כיצועו באמצעים ליטרליים, ואילו תכניו ומשמעותו מטפיסיים, נוגעים לימינו המתמעטים של הגיבור כדיוק כמו הירח המתמעט; אלא שכוחו של משחק הילדים הוא בכך, שהירח, כניגוד לאדם, שב ומתמלא, שב ומופיע (מאתרי המעילים) ואילו האדם גם אם ישוב ויועק "עדיין לא!!!" - לא יתמלא שנית.

* ג'מ'ו טרנר (1775-1851) נחשב לפיגורה הכולטת והחשובה ביותר בתחום האמנות הרומנטית האנגלית. טווח החיים הארוך והנדיר שלו כאותה עת הוא הפורה והמרשים ביותר באמנות הבריטית - בתקופה שהחלה בהישגיהם של הוגרט, ריינולדס, גיינסבורו ווילסון, נמשכה אל תוך האפוס של הרומנטיזם הגבוה של בלייק, לורנס, קונסטבל ובונינגטון, והסתכמה בפרה-רפאליסטים ובראליזם ויקטוריאני.

טרנר גדל כאשר האקדמיה המלכותית הבריטית נוסדה, ומת במקרה כמעט סמוך למה שאמר ג'ון קונסטבל ב־1822: האמנות תיעלם מן העולם בקרוב. כעוד שלושים שנה לא יהיה שום ציור אמתי ומקורי באנגליה.¹⁰ כעבור כשלושים שנה הלך טרנר לעולמו. ציוריו האחרונים מתיים אותם הנושאים הרחבים שהעסיקו אותו כל חייו. בעשור האחרון לחייו נמשך העניין העמוק שיש לו בנושאים רציניים הנוגעים לקיום האנושי. אבל מה שמייחד את יצירתו המאוחרת היא האווירה החדשה, האפקטים של אור שמהם הוא מוקסם ואותם הוא שב ומצייר. הנושאים הראליסטיים הולכים ומיטשטשים, ומפנים את מקומם לאווירה מטפיסית הבונה עולם של נוגה וקסם חדשים. העבודות האחרונות מגוונות באופן מיוחד. תמונה שנקראה Northam Castle צוירה כשנה לפני מותו, ב־1850, והיא מאופיינת באווירה המיוחדת לעבודותיו האחרונות: אטמוספירה המטשטשת את הפרטים. בתמונה חזון טרנסצנדנטי של זריחה. הוא מפחית את האימ'ו למינימום בהשתמשו בצבע מנסרתי רכשוני (Prismatic), מבליח ומנצנץ. כתמי המתאר של הפרה הלוגמת מן המים הם כתמים נטולי גבולות ומזכירים לנו, שאמנם מדובר בעולם נחוזה של ראליה, בהר לעולם מציאותי ולא כאבסטרקט כהגדרה אמנותית. אבל הטכניקה והאווירה, הנמנעות ממפורשות מקרבים את התמונה להפשטה ופשטות, שהופיעו אצל טרנר רק בעבודותיו המאוחרות. ככל שהתבגר הרגיש טרנר את אחרות הטבע עם ההומניות. הוא כתב מתחת לאחת מתמונותיו האחרונות מעין מוטו:

מתחת לערפל הבוקר

מקירי מחכה לו

כדי לספר לו על הצי האבוד שלו.

כל נושא, אפילו אם מקורו במיתולוגיה, נקשר, אם כן, לתופעת טבע: ערפל הבוקר, למשל.

אם בתמונה מוגמרת שצוירה במהלך חייו טרנר "מספר סיפור", הרי כסקיצות

המאחרות שלו הוא הופך למשורר! התמונות האחרונות נושאות איכויות ודקויות מהמעולות ביותר שהשיג במהלך חייו. אלו הן עבודות ליריות, בעלות תנועת נפש קונטמפלטיבית ותפיסות טרנסצנדנטיות, המתאימות לאפיוני סגנון הגיל המאוחר. הן מתמקרות בשלווה ובשקט הזוהרים של אור הבוקר. במובן זה יש להדגיש, שטרנר לא צייר את סוף הדרך, אלא את ראשיתה וכך הוא מתאים לתפיסת המורל, הרואה בגיל השלישי חזרה מעגלית אל הראשית על-מנת לאסוף כוח.

נושא טיפוסי נוסף, המקבל עיבוד אמנותי ביצירתו הוא הבריאות. הציורים האחרונים מוחקים את המציאות ואת הביטחון שהיא אמורה להעניק. אור הבוקר המהביל בזריחה מטשטש כאחת התמונות האחרונות את הארמון, את העצים ואת קו האופק. לרגע נדמה לך שזהו שיר פרדה של טרנר ממה שקיים כעולם - אל מה שמעבר, אל הנוגה הנצחי של הזריחה.

הערות ומראי מקום

מבט שני על היצירה המאוחרת

1. כספרה "החורף העוטה אותנו" מפריכה שולמית שחר (שחר, 1995), דעה מקובלת, האומרת שכניגוד למאה העשרים, המקדשת את הנעורים, זכתה הזקנה בעבר לעמדת כוח וכבוד. היא סוקרת את מעמדם החברתי של הזקנים כימי הביניים ואת יחסה של החברה לזקניה. מסתכר שגם אז נחשבו הזקנים לקבוצת שוליים, משום שכמו נשים וילדים נחשבו לחלשים מבחינה פיסית ואינטלקטואלית. המסור החברתי לא ציפה מהם לכולם ולא נתן להם כל מעמד. שונה היה מעמדם של אמנים. במיוחד אם הוכרה יצירתם על-ידי הממסד. שחר מזכירה את האמנים פטראקה ומיכלאנג'לו, אשר ראו את עצמם כ"זקנים" מוקדם מאוד במהלך חייהם, אבל למעשה חיו עד גיל מופלג ושאוכו כוחות ממעשה היצירה. כשהיה פטראקה בן חמישים, כתב לבוקאצ'יו מכתב ובו הסביר שזקנה היא עניין טוביקטיבי. "ללא ספק אנשים מסוימים זקנים יותר בגיל חמישים מאשר אחרים בגיל שישים". ואילו מיכלאנג'לו כתב לבני ביתו כהיותו בן שלושים ושבע: "די ככך שאגיע הביתה לפני חג כל הקרושים, אם לא אמות בינתיים". בגיל שבעים וארבע הוא מתאר מחלה שלקה בה ומוסיף: "מכל יתר הכחינות אני כמעט כפי שהייתי בגיל שלושים" (שם, מבוא).
2. א' כהן-שלו, "שני עולמות בעת ובעונה אחת" (בכתובים).
3. A. Cohen-Shalev, 1989
4. H. Munsterberg, 1983
5. A. Wyatt-Brown, & S. Rossen, 1993
6. M. Gullet, 1993
7. A. Wyatt-Brown, & S. Rossen, 1993
8. ג' שקד, 1993, עמ' 204-205. על "מקדמות" אומר שקד, כי בספר זה ישנו ניסיון להגיע אל המהות של החיים: "במקדמות הגיע הצעיר הנצחי לשלב שבו הוא מנסה לסכם לעצמו את מהות חייו ומשמעותם" (שם, עמ' 181). וכן "מעבר לכל האיריאולוגיות הכרוניקות וההיסטוריות חוגג יזהר בנובלה זו את זיכרון ילדותו" (שם, עמ' 191). לעומתו, כמאמריהם של י' אופנהיימר (1992), ה' וייס (1992), ואורציון ברנאט (1992) מושם הדגש על ההיבט הפוליטי של הספר, מתוך ביקורת איראולוגית על השקפת עולמו של הסופר.
9. A. Wyatt-Brown, & S. Rossen, 1993, p. 13
10. H. Cixous, כתוך הקובץ: Aging & Gender in Wyatt-Brown & S. Rosen, Literature, 1993

11. על יצירתו המאוחרת של ויקטור הוגו ראה בספרה של ס' דה־כנובאר The Coming of Age
New York Times 1980, C, p. 18 .12
I. Kondo, 1955 .13
A. Cohen-Shalev, 1984 .14
R. Arnheim, 1986 .15
S. Glasscock R. Arnheim, 1989 בריאיון אצל
S. De-Beauvoir, 1972 .17
S. De-Beauvoir, 1972, p. 752 .18
שם, עמ' 757 .19
שם, עמ' 760 .20
שם, עמ' 767 .21
ראה א' ראב, כל השירים 1988, עמ' 388-398 .22
S. De-Beauvoir, 1972, p. 770 .23
L. Edel, 1979, p. 194 .24
שם, עמ' 392 .25
שם, עמ' 193 .26
שם, עמ' 207 .27
שם, שם. .28
W. B. Yeats, 1924, p. 4 .29
L. Edel, 1979, p. 208 .30
אנציקלופדיה עברית, כרך י"ט, עמ' 813 .31
ראה תפיסת השפה אצל מביגרים על־פי H. Hazan, 1996 (ראה במבוא לספר).
L. Edel, 1979, p. 213 .33

סגנון הגיל המאוחר

1. א' יעד־קסט, 1983.
2. מ' רבינוביץ', 1985 (מבוא).
3. H. Munsterberg, 1983
4. S. De-Beauvoir, 1972, p. 172
5. ראה סיכום תפיסתה הפוזיטיבית על יצירה מאוחרת כמבוא.
6. R. Arnheim, 1986
7. ו' ראסין (1699-1639).
8. ג' פלובר (1821-1880). פרסם את "מאדאם בוכאריי" ב־1857. שבר מוסכמות של הרומן
הֶרְאֵלִיסְטִי כהימנעו מנקיטת עמדה מפורשת כלפי דמויותיו וכלפי המאורעות המתוארים
(ראה אנציקלופדיה עברית, כרך כ"ז, 823).

9. מ' איילי, 1978, עמ' 32.

10. ק' מונה (1840-1926). האחרונה כסדרת ציוריו היא סדרת הנימפואות שצייר בגנו בו'ורני. עשרים ושבע שנותיו האחרונות הוקדשו לציורים אלה. הם חורגים מן הנוסח האימפרסיוניסטי השגרתו. פרטי הנוף הופכים בהם לרקמה צלולה של כתמי צבע ללא שלד מבני והם מתקרבים באופיים לנוסח הציור המופשט שפותח אחר-כך במאה העשרים.
11. כשלב השני של חיי האמן הוא עלול להיות לכוד בצורך להתאים את עצמו לדעת המבקרים. ערנות לאפשרות זו וניסיון להימנע ממנה ניתן למצוא באיגרת שכתב ס' יוהר כ-8.8.1951, שנתיים לפני שגור על עצמו שתיקה. הנמען הוא אברהם שלונסקי: "אם נא מצאתי חן בעיניך ואם כידך לגמול עמי חסד, חלה פניו של חברנו דוד כנעני לכל יכתוב עלי ביקורת גדולה, יסודית וממצה. לא משום שאיני מעריך את הכותב, ולא משום סיבה אחרת אלא זו בלבד - אני מרגיש בי שזה יעצור אותי. זה מוקדם, מוקדם מדי. אני רק כראשית הדרך. מי שמסכם את כתיבתי כובל אותי. אני רק צומח. תנו לי לגדול כשקט. אינני עדיין אוכייקט למחקר... ומותר לי עוד לשגות, ליפול, להיגרר לצדדין. אני רוצה לפלס את דרכי מתוך חיפוש שלי. אנא אל תעמידו אותי מול קו מסכס" (קטעים מתוך איגרת, ארכיון שלונסקי 2799 - 10; 3), בתוך: ג' שקר, "ספרות כאן או ועכשיר", 1993.
12. R. Arnhem, 1978, pp. 285-293.
13. תחושת החופש, שבו אין האמן חייב לנמעניו דבר עלולה להיות מופרת בשל לחצים חיצוניים. כעשר שנים לפני מותו נתבקש ש"י עגנון על-ידי שוקן (שהיה פטרונו וירידו) לערוך מחדש את כל כתביו ולהוסיף עליהם כך. עגנון אפשר את הוצאת הכרך הנוסף, "האש והעצים" (שוקן, 1960) כלב ולב (על-פי עדותו של רפאל וזיר, בפניי כ-3.7.1990). הוא חש כי זה ספר בלתי מושלם. הייתה זו הפעם האחרונה בחייו שעגנון נענה להתחייבות כלשהי. כעשור האחרון לחייו תווה כידועין ומתוך הכרה את חוויית החופש האכסולוטי שהוא (על-פי מחקרי סגנון הגיל המאוחר) אופייני לתקופה זו של החיים. כל אותה עת גמנע עגנון מלפרסם יצירה מוגמרת. הוא פרסם כמה קטעים מתוך "כהנחתו של מר לובלין" כ-1964 וב-1966. את הכרך האחרון הנ"ל, שכעצם אולץ לפרסם, פותח עגנון ב"התנצלות": "כאן אומר דבר כנגד עצמי. ניסיון קשה הוא למספר שניתן לו לספר ממה שראו עיניו, כשהוא כא לספר סיפורי מעשיות של חסידים וכן כל כיוצא. אבל סומך אני על היחידים שיראו מה בין סיפורי לאותם שכל יד כותבת... כשנמצאתי בתוך העניינים והיו המעשים מתגלגלים ובאים ושופעים הוולכים ועומדים לפני בלי שום מחיצה והיו מכקשים ליכתב, כאו בטלים הרבה ולא כתבתי אותם. ומאחר שאין מאורע שכזה תחור לו לסופר מתיאש אני מלהשלים את הספר שהיה שלם במחשבה ובראייה. באמת היססתי תחילה לפרסם ספר שלא נשלם. רומה הייתי בעיני כמי שמזמין אורחים לסעודה גדולה ואינו מביא לפניהם אלא מרכרים הבאים לפני הסעודה..." ("האש והעצים", עמ' שלו). מאז ואילך לא נכנע עגנון ולא פרסם. הוא כתב בקדחתנות והוציא תחת ידיו חלק נכבד מעבודתו הספרותית הקאנונית. רק בתקופה זו של חייו פעל מתוך חופש מוחלט.

מודל "סגנון הגיל המאוחר" (OLD-AGE STYLE)

1. H. Hazan, 1996, pp. 16-23

2. ד' פגיס, כל השירים, 1991, עמ' 309.

ח"נ ביאליק, ש"י עגנון וא' חלפי - יצירות מאוחרות

1. ח"נ ביאליק, כל כתביו, תשכ"ה, עמ' סד.
2. ע' שביט, 1988, עמ' 170-171.
3. "כנסת", תרפ"ח-תרפ"ט.
4. "מאזניים" שנה רביעית, תרצ"ג.
5. "כנסת", תרצ"ה, 21.
6. י"ז גיתה, 1992 (הרפסה ראשונה 1811).
7. ג' שקר, 1993, עמ' 181.
8. ח"נ ביאליק, כל כתביו, תשכ"ה, עמ' לא.
9. ביאליק, שם, עמ' סו, סו.
10. ביאליק, שם, ל.
11. ביאליק, שם, סו.
12. ביאליק, שם, מז.
13. ביאליק, שם, קנט.
14. "כנסת", לזכר ביאליק, תש"א, עמ' 10-11.
15. ע' שביט, 1988, עמ' 170-171.
16. A. Cohen-Shalev, 1984
17. "כנסת", לזכר ביאליק, תש"א, עמ' 10-11.
18. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974.
19. א' ירון, (ריאיון), ירושלים 1990.7.7.
20. מ' חובב, 1974.
21. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 45-46.
22. שם, עמ' 48.
23. שם, עמ' 77.
24. ש' כץ, 1975, עמ' 173.
25. ראה התייחסות דומה למעשה הכתיבה בפרק המישי ב"מקדמות" לס' יוהר. בפרק זה מטיל המספר ספק ביכולתו של הסיפור לעניין. "כל זה נשמע היום מיותר, וכאילו מאותן התמוגגויות מוגזמות על איזו תפארת שחלפה" (שם, עמ' 197).
26. ש' כץ, 1975, עמ' 175.
27. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 183.
28. ש"י עגנון, "ער הנה", בתוך אלו ואלו, תשכ"ו; "פרנהיים" בתוך על כפות המנעול, תשכ"ו.
29. ד' מירון, 1977; ג' שוקן, 1988.

30. ד' מירק, 1977.
31. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 150.
32. שם, עמ' 151.
33. ש' כץ, 1975, עמ' 174.
34. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 40.
35. שם, עמ' 183.
36. ד' סרן (עורך), "המאסף", 1964, בגיליון זה פורסם "הפרק האחרון".
37. י' כהן, 1974.
38. ג' שוקן, 1970.
39. שם. במאמרו זה אומר שוקן, כי את הפרק האחרון כתב עגנון על ערש דוויי. טענה זו אינה מדויקת, משום שפרק זה פורסם עוד בחייו, בשנת 1964. חשיבותו של הפרק האחרון נובעת מהעובדה שעליו נאמר "הפרק האחרון", ולדעת אמונה ירון, עורכת כתבי ש"י עגנון, ישנה משמעות ליירוע זה. לדעתי, כל מה שכתב עגנון בנושא כוטשאטש בשש השנים שנתרו לו אחרי הופעת "הפרק האחרון", הוא מחווה והר למה שנאמר בו.
40. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 174-175.
41. שם, 176.
42. F. O'Connor, 1979, pp. 255-289. מאמר זה עוסק בעבודתו האחרונה של אלמרד ברן, ומציג את ציוריו כמשך של וריאציות על נושא השמים והים עד הרגע האחרון לחייו.
43. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 182.
44. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 226.
45. שם, עמ' 211.
46. שם, עמ' 197.
47. שם, עמ' 227.
48. A. Cohen-Shalev, 1989.
49. ש"י עגנון, בחנתו של מר לובלין, 1974, עמ' 182.
50. ארבעת הזקנים הם מעין השתקפויות של פני האומן:
 קרל אנטון ויצלרודה עוסק ב"כלים". הכלי הוא המילה. את הזהות בין כלי למילה יוצר המספר. "ישבתי וקראתי ברשימת הכלים ומעצמם ומאליהם נתמלאו כל הכלים כל מיני מעדנים שלא נשתיירו אלא שמותיהם, שנתנו אח ריחם הטוב. לא מעשה כשפים היה כאן. רשימת הכלים עשתה זאת. אין המילים טובלות שמוציאים אותן לבטלה" (שם, עמ' 117).
 ויצלרודה קנאי למילים העתיקות ואינו מוכן להיפרד מהן ומהעבר שהן מייצגות כעיניו לטובת שפה חדשה של ה"אמנים החדשים" (שם, עמ' 45).
 גץ וויגל "שוהז הלשון". "כמלאכתו כן לשונו" (שם, עמ' 48) הוא הממונה על מלאכת העיבוד, התיקון, הליטוש.
 יעקב ווינורדצל המגלה טפח ומכסה טפחיים, הוא בן דמותו של המספר, המעיד על עצמו כי הוא עוסק ב"מלבושים". יעקב עוסק ב"חגורות". הוא מגלם את תפירת הכיסוי

המשקף את הנפש. "אם אתה נותן לי חגורה לפי גופי, אני קורא לך אומן" (שם, עמ' 63). אדם איזבא מוכר האשליות. הוא מייצג את תפקידה של האמנות כמשככת את כאב המציאות, כמרחיקה אל האילוויה, כמביאה ישועה. בזכותו ניצל ילדה החולה של הגברת זלצמן: "יודענו שיצא מכלל סכנה ויחיה ולא ימות" (שם, עמ' 90).

ארבעת הזקנים באו לגלם את מיזמנויותיו של האמן. דמויותיהם חורגות מן הֶרְאִלִיזִם אל המופלא, בכך שאינם מתפקדים במציאות על-פי מה שנועד להם לעשות, ומשך חייהם אינו תלוי בזמן. המחבר הזקן יצר ארבע וריאציות של זקנים מופלגים, אשר חוקי החיים אינם חלים עליהם, והם מהווים יחידו, כשהותם ב"חצר" הפנימית, בקודש הקודשים, מארג של מרכיבי היצירה. בעצם הם מהווים וריאציות המשקפות את המספר, אשר יושב ביניהם וזוכה לאמונם והכרתם.

51. ש"י עגנון, כחנותו של מר לוכלין, 1974, עמ' 163.
52. שם, עמ' 185.
53. א' חלפי, "מוזיית אל זויית", בתוך שירים, 1986, עמ' 314.
54. ר' מירון, 1986, עמ' 28-30.
55. שם, עמ' 36.
56. א' חלפי, בתוך שירים, 1986.
57. א' חלפי, "שירים מן הכהיר אל הנוגה", 1986, עמ' 278. ניתוח השירים מתבסס על מאמר משותף לא' כהן-שלו ומ' ורון, הנמצא ככתובים.

אסתר ראב - שירה, פרקי יומן ופרוזה בערוך היום

1. א' בן-עזר, 1994.
2. י' לומרנץ, 1989.
3. ל' גולדברג, "אורן", בתוך שירים, 1960, עמ' 182, וכן ר' שהם, 1982, עמ' 18-19.
4. צ' לוח, 1970, עמ' 42.
5. ר' שהם, 1982, עמ' 20.
6. שם, עמ' 45.
7. א' ראב, כל השירים, 1988, "כפרג נישא ברוח", עמ' 70.
8. ר' כצנלסון, 1964.
9. ד' צלקה, בתוך "אפיריון", 1988, עמ' 25-26.
10. א' ראב, כל השירים, 1988, "גיל", עמ' 229.
11. ראה טבלת העתקת המיקוד התמטי מן הכללי אל האישי בסוף הפרק על אסתר ראב.
12. צ' לוח, 1997, עמ' 197-203.
13. א' ראב, כל השירים, 1988, "בעל החרמש", עמ' 442.
14. ר' שהם, 1987, עמ' 20-23.
15. תהלים, כ"ג 4.
16. א' ראב, כל השירים, 1988, "לילה טוב", עמ' 424.
17. צ' לוח, 1997, עמ' 197-203.

18. ר' שהם, 1987, עמ' 23.
19. שם, עמ' 20.
20. א' ראב, כל השירים, 1988, "אני", עמ' 448 (כתוספת של א' בן-עזר).
21. שם, "לבי עם טלליך", עמ' 11.
22. שם, "סכתות קרושות בירושלים", עמ' 14.
23. שם, "עינים כאבוקות בשער", עמ' 38.
24. שם, "רונדו", עמ' 40.
25. ש' שפרה, 1973. על הינתקותה המאוחרת מן הסכיכה סיפרה אסתר ראב למשוררת ש' שפרה בריאיון שנערך עם הוצאת ספרה "תפילה אחרונה כקייץ": "כגלל מצב בריאותי נאלצתי לעבור לטכעון, וכאן אני מתרועעת עם האלונים הזקנים של ימי מסעי הצלב... בתל-אביב הקטנה של הימים ההם היתה אטמוספירה חר פעמית... אנשים היו מתקבצים בכתים וביתי היה פתוח לכל... הכל השתנה, לא רק אני השתנית. נעשיתי פחות חברותית".
26. א' ראב, כל השירים, 1988, עמ' 448 (כתוספת של א' בן-עזר). הישארותו של ה"ניצוץ" כסמל להישארות הנפש מופיעה גם ב"הפרק האחרון" ברומן המאוחר של ש"י עגנון "בחנותו של מר לזכלין". גם שם נותר רק ניצוץ מאש התמיד של יעקב שטרן (פירוש שמו: כוכב). היה זה הניצוץ של הסיגריה שלו... "ובשנזכרתי בו ובציגרה שכפיו נזכרה לי אותה עין של אש שהיתה מבטת מתוך אפרה של הציגרה ורומה היה עלי שהיא מושכת ואני נמשך אחריה" (שם 183).
27. שם, "שירים קצרים", עמ' 166.
28. ש' שפרה, 1973. על המוסיקליות של שיריה מספרת אסתר ראב בריאיון הנ"ל, כי "מילדותי אהבתי מוסיקה, שרתי וניגנתי. פתאום הרגשתי מוסיקה בשורות, בפסוקים. השתחררתי מן החרוז. פעם הרגשתי מילה כהלמות תוף, פעם שמעתי שורות שהן סטקטו ופעם שורות שהן לגטו, ומתקש לשיר אותן באריכות, למשוך. חיפשתי מילים ללגטו הזה. זו מלאכה הקשורה במנגינה הפנימית שבי".
29. א' ראב, כל השירים, 1988, "זמזום סביכי", עמ' 331.
30. שם, "אני לא נמצאת", עמ' 265.
31. ר' שהם, 1987. כמאמר זה מתייחס שהם לנאיכיות המיוחדת לאסתר ראב. הוא בוחן אותה בהקשר להגדרת שירה סנטימנטלית על-פי השקפת שילר. שילר רואה בשירה כזו מבע לאכדן הקשר בין האדם המודרני לטבע. "והנה אסתר ראב כאדם וכמשוררת, מפריכה לחלוטין את התאוריה השילרית, והיא מהווה הוכחה חותכת, אם כי יוצאת דופן, שגם בעידן המודרני עוד לא פסה הנאיכיות כמובנה השילרית. אפשר לומר במידה רבה של וודאות שייחודה של אסתר ראב בשירה העברית החדשה נובע במידה רבה מתפיסת עולם נאיכית, על אף היותה משוררת רומנטית מטבע בריאתה. צירוף זה רומנטי-סנטימנטאלי-נאיכי הוא מיוחד לה. הנאיכיות היא קורס כל מערכת נפשית מסוימת ולא טכניקה או פואטיקה מכוונת, ולפיכך היא גם כלתי ניתנת לחיקוי... הנאיכיות נשמעת (אצל) טכעית, כלתי מאולצת ולכן מתקבלת כפשוטה על ידי הקורא".

32. א' ראב, כל השירים, 1988, "לא אירא", עמ' 266.
33. שם, "לאחר מוחי", עמ' 313.
34. להר הכרמל מחקשרת פרשת אליהו ונביאי הבעל, מלכים א י"ח, י"ט. להר חבור מתקשר נס השתנותו של יסו. שמו הוא "הר ההשתנות".
35. א' ראב, כל השירים, 1988, "אני תחת האטר", עמ' 31.
36. שם, "מתח מיתרים", עמ' 427.
37. שם, "תחנונים", עמ' 405.
38. שם, "מנודה לאור היום", עמ' 407.
39. שם, "פורטרט", עמ' 410.
40. שם, "הוציאני אלה", עמ' 414.
41. שם, "מכתב ככיון הפוך", עמ' 418.
42. שם, "נוף לא מזה", עמ' 412.
43. שם, "בעל החרמש", עמ' 422.
44. שם, "אחר הגשם", עמ' 399.
45. שם, "יום הולדת", עמ' 421.
46. יציאת נשמה. הביטוי "יציאת נשמה" מופיע בתענית כ"א, מועד כ"ה, וכן "הסתלקה נשמתו" בירושלמי, שבת, ה"ב. "ויהי בצאת נפשה" בבבא שיה, ל"ה 18. "נפשו יצאה בדברו" בשיר השירים ה' 6. ביציאת נשמה מתוך ניסופים אלו מה שמקבד לכאן ועכשיו עוסק שירו של ח"נ ביאליק, "ואם ישאל המלאך", כל כתבי ביאליק, תשכ"ה, עמ' מז.
47. א' ראב, כל השירים, 1988, "מכתב ככיון הפוך", עמ' 418.
48. שם, עמ' 399.
49. שם, "נוף שלא מכאן", עמ' 431.
50. א' בן-עזר, 1995, עמ' 7. כפרק זה מספר אהוד בן-עזר על שירה האחרון של רודתו, אסתר ראב. "אני מוצא חוכרת 'חדרים' ממאי 81, שבה נתפרסם ראיונה עם הלית ישרון. ועל גב נייר הכרזו של ההוכרת כתוב, יותר נכון חרוט, געין שיר. בכואי הביתה אני מפענת אותו. דומה שאסתר כבר לא יכלה לראות היטב כאשר כתבה את השיר, ולא שמה לב שהעט הכרוזי רק חרט בנייר הכרזו ואינו מצייר אותיות... זה היה שירה האחרון של אסתר "נוף שלא מכאן".
51. א' ראב, כל השירים, 1988, "החייב הם תלום", עמ' 319.
52. מאזניים, 1973, "שירים - Sub Spesie Mortis". רשימה זאת נכתבה עם צאת ספרה "הפילה אהרונה" בהוצ' עם עובד, תשל"ג. מדובר בה על ההבחנה בין השקפת עולם מנקודת מבט של מוות וחלוף, לעומת ההשקפה השפינוחית, שנקורת הראות שלה היא נצח ונצחיות.
53. א' ראב, "אני רק גלגול", מתוך "אחרית דבר" מאת א' בן-עזר, תוספת למהדורת כל השירים, 1988, עמ' 443.
54. ר' שהם, 1982. על רמות האב בשיריה כבר עמד ראובן שהם בהקדמתו ל"ילקוט השירים", מבחר עריכה ומקורות - אהוד בן-עזר וראובן שהם, 1982, עמ' 7-53. "אני בת אבי ולא

בת אמי", מזהירה אסתר ראב. "הוא לא היה אכי הביולוגי, אלא גם אכי הרוחני. היינו מבינים זה את זה כשתיקה" (שם, עמ' 8). "ואז נרגעתי ונודמתי בזרועות אבא, שלא זו ממני כל אותו היום. וכך הפך היום חג - חג עצוב וכאוב ובכל זאת - להריח את ידיו של אבא, שריח שיוזף טהור היה עולה מהן תמיד, להיות שוכנת בזרועותיו ככתוך פקעת ארוגה קורי כרזל, להיות מוגנה ומאושרת" (מתוך "העקרב" או "טלושקה" כל הפרוזה, מהדורת כתב יד, א' בן-עזר 1996. וכן בסדרת שיריה "חי בי הבית", כל השירים, 1988, עמ' 344-350).

55. א' בן-עזר, 1995, עמ' 7.
56. א' ראב, תוספת לכל השירים 1994 בתוך מהרורה שנייה מורחבת, "הוזה", עמ' 440.
57. א' ראב, כל הפרוזה, 1994, עמ' 171.
58. שם, עמ' 169.
59. שם, עמ' 167.
60. שם, עמ' 168.
61. א' ראב, כל השירים, 1988, "רקוויאם לנוף", עמ' 417.
62. שם, "כשאהיה פשוש", עמ' 263.
63. א' ראב, כל הפרוזה, 1994, עמ' 166.
64. א' ראב, כל השירים, 1988, "אני לא נמצאת", עמ' 265.
65. שם, "שיר לאקליפטוס", עמ' 183.
66. שם, "אלון", עמ' 186.
67. שם, "שרקק בוכה", עמ' 342-343.
68. א' ראב, כל הפרוזה, 1994. ברשימה "הרגשת הנוף", בתוך אסופת הפרוזה הזו (ליקט וערך א' בן-עזר), נותנת המשוררת הסבר על הקשר המיוחד בעיניה בין אדם לנוף. הקרנת הןקנה על הנוף בגילה המאוחר היא חלק מתפיסת עולם המנוסחת על-ידיה ברשימה זו: "תחושת נוף יש לכל אדם כמו שיש לבעלי החיים אבל אצל האדם יש נוסף לתחושה הבלתי מודעת גם תחושה מודעת, טעם בחירה והחלטה ביחס לנוף - למשל: אנשים שטובלים בכלי הנשימה יבחרו להם אוויר הרים זך, קלוש מעט. אנשים הקשורים למים: נהרות וים, תמיד יבחרו להם את קרבתם אליהם. אוהבי החקלאות יבחרו בעמקים דשנים... הנוף הוא כמו המוסיקה: תפיסת הנוף היא מנת חלקו של בעל העין והרגש - כמו שהמוסיקה היא נחלתו של בעל האוזן והרגש". (שם, עמ' 172)

במבוא ל"ליקוט שירים", מבחר משירי אסתר ראב, מתייחס ראובן שהם לתפיסה הרומנטית של הנוף אצל אסתר ראב. הוא קורא לשימוש בצמחים "מובילים מטאפורים". גם אל השימוש בןקנת העצים ניתן להתייחס כמוביל מטפורי, המכיל את ראייתה של המשוררת את עצמה ואת הנוף במערכת אחת.

ביטוי לקשר בין שלהי החיים לנוף נמצא בשירו המאוחר של נתן יונתן "סליחה חיים", בספרו "רעול פנים הזמן", 1995. המשורר כשנות השכעים המקדמות לחייו:

"היו ימים שרחש עשבים ברוח שר
אצלי שירים. פלומה של רשא

רך אחר הגשם הראשון, נבטי -
 הסתונית, קטרת-עננים בנחירי
 צרכה את מתק הפרדה מהרהורי
 הקיץ. סליחה חיים שלי, לא התכוונתי
 לעצור כאן, בתמור, הגה הגשם מתקרב,
 אני אוסיף לנע, כמו כריזה עגנה,
 לאורך החופים, או כעלעול רולק
 בערבה, או כרודר שהתמכר לרוח.
 סליחה, חיים שלי, שלא רציתי לעצר
 אף לא כדי לנוח" (שם, עמ' 7).

המחשבה שנוכחות המשורר התגלגל בכריזה, או כעלעול, או כרודר, ועל-ידי-כך יישמר
 קיומו, מופיעה בשיריה האחרונים של אסתר ראב, למשל בשירה "הוציאני אלה" (כל
 השירים, 1988, עמ' 414):

עשה רגלי שני נרקיסים
 זכים לכקר;
 ועיני -

סגליות מערפלות -
 בין ערכים;

כתפילה זו מבקשת הרוכרת לעבור גלגול. גופה יתגלגל בפרחים: רגליה יתגלגלו
 כנרקיסים, עיניה כסגליות.

69. א' ראב, כל השירים, 1988, "מנורה לאור היום", עמ' 407.

70. ר' שהם, 1982, עמ' 47.

71. א' ראב, כל הפרווה, 1994, עמ' 172.

72. א' ראב, תוספת לכל השירים, 1994, עמ' 441, בתוך מהדורה שנייה מורחבת, יצאה לאור
 כשנת ה-100 להולדתה של המשוררת, בסיוע מרכז ההדרכה לספריות ציבוריות, קרן
 יוכבר ואברהם זוסמן וחברת א. כן-עוזר וכניו כע"מ, זמורה-ביתן. שיר זה נמצא בעיזבון
 ונשלח על דעתה לפרסום בסתיו 1979. לראשונה הודפס לאחר מותה ב"הארץ", 6.5.1992.

73. א' ראב, "גן שחרב" (קובץ סיפורים), 1983.

74. א' ראב, כל הפרווה, 1994, עמ' 166. באותה שנה נכתבה "מחברת הגהינום" בתוך
 "המחברת הכחולה", בה נמצא תיאור מפורט של "הפושעים", "הסוהרים", הכדידות,
 הניכור ואימת הנרדפת.

75. א' ראב, כל השירים, 1988, "ארמה מדובבת", עמ' 194.

76. שם, "שירת אשה", עמ' 197. וראה בעניין ההתייחסות לשיר זה מאמרה של אן
 לפידוס-לרנר (Gender and Text, 1992), המדגישה את הפן של שירה נשית. היא נותנת
 עדיפות לאישה על פני הגבר מתוך קרבתה אל הטבע, אל אימא ארמה. לדעת
 לפידוס-לרנר, יש בה שמחה חושנית כעצם היותה אישה. התכוונתי בשיר זה התייחסה
 לעובדת היותו שיר מאוחר, ועל כן נמצאו בו מרכיבים השייכים לשירה מאוחרת - כמו

- אמביוולנטיות. המשוררת רואה את עצמה גדולה המבקשת להיות ילדה, צחוק ובכי מופיעים בסמיכות תחבירית ומהווים הוכחה לנוכחות מרכיבי סגנון הגיל המאוחר ביצירה.
77. שם, "בני", עמ' 198.
78. א' ראב, כל הפרוזה, 1994, עמ' 166.
79. א' ראב, כל השירים, 1988, "החרב והקן", עמ' 200.
80. שם, "טיס בדוד", עמ' 201.
81. שם, "מיתר מתוח", עמ' 204.
82. שם, "העינים כוכות", עמ' 208.
83. שם, "שיר ללבנה", עמ' 203.
84. שם, "לילה טוב", עמ' 423.
85. א' קוראסאואה, "חלומות" 1992. בסרטו זה מופיע חלוט בשם "סופת השלג", שבו הוא מצלם קבוצת חיילים אשר איכדו את דרכם והם צועדים כשלב במאמץ עילאי לשרוד. אחד מהם נואש ומתקשה לקום, לרגע נרמה שהאופציה של המוות המתוק, אשר מופיעה בדמות אישה שרה כצליל גבוה, על-אנושי, תמשכה אל הכניעה, אל המוות. היא אומרת לו בנסותה לפתוח: "השלג חם הקרח לנהט". זהו טקסט של במאי בן שמונים ושתיים, אשר נתן כפי מלאך המוות את תמצית האבסורד הקיומי.
86. א' ראב, אסתר, כל הפרוזה, 1994, עמ' 168.
87. ראה מרכיבי סגנון הגיל המאוחר.
88. י' לומרנץ, 1989.
89. א' ראב, כל הפרוזה, 1994, עמ' 9.
90. שם, עמ' 9-19.
91. שם. המהדיר א' בך-עזר, מהדורת כתב יד.
92. ר' שהם, 1987, עמ' 23.
93. א' ראב, כל הפרוזה, 1994, עמ' 11, 166.
94. שם, עמ' 10. על החזרה לילדות בהקשר זה כותב מרדכי אבישי במאמרו "פרוזה פיוטית של משוררת", 1995: כי "דווקא הזיקנה החזירה אותה אל ילדותה המוקדמת ביותר... אל הילדות בפתח תקווה בראשיתה האגרית כמעט... דווקא הזיקנה כמו מחייה בפרוזה זו את האהבה הגרולה של הילדה לאב... אשר לא היה רק חקלאי תרוץ ועיקש, אלא גם איש ספר... וכיחס אל האב היחס אל הסבע... יש משהו אינטימי ביחס אל הסבע והנוף החשופים, הבלתי מבויתים עריין של המושבה". זוהי, לדעתו, "פרוזה פשוטה בלתי יומרנית, ישירה ויפה רווקא בפשטותה הבסיסית". ועוד לעניין דמות האב - ראה שירת אסתר ראב, מונוגרפיה, לוז, צבי, 1997, בפרק "פואטיקה של ראשונות", עמ' 17.
95. א' ראב, כל הפרוזה, 1994, עמ' 11.
96. צ' לוז, 1997, עמ' 167. בפרקו "שיבה מוצלחת" הוא רואה בשימור הנוף הקדום וכחזרה אליו ביטוי להפגמה של עבר רחוק כדרך להצלה עצמית אמנותית. "כהצלה עצמית אמנותית שמרה המשוררת על אוצרות מראותיה בזכרונה היוצר, נאחזה בהם בכל

הזדמנות, כאילו שמרה את נופי ילדותה, הנציחה אותם ברוחה וניזונה מתוכה. כמשוררת מפוכחת היתה מודעת לכעיה והתייחסה אליה תכופות כמו בשיר סיכומי מאוחר שכותרתו רבת חשיבות: 'רקוויאם לנין' 78."

97. א' ראב, כל השירים, 1988, "ברוך אליך הים", עמ' 403.
 98. שם, עמ' 344.
 99. שם, "ספיח המיה", עמ' 188.
 100. שם, "עלה סתר", עמ' 320.
 101. שם, כשיר הפותח במילים: "מנככי הזמן", עמ' 344.
 102. א' ראב, כל השירים, 1988, עמ' 403.
 103. ס' יזהר, אצל הים, 1996, עמ' 144.

ס' יזהר - בין ראשית לאחרית - התחברות בקצוות

1. ד' מירון, 1992.

2. H. Munsterberg, 1983

3. H. Hazan, 1996

4. א' שי, 1992.

5. על הכשלת הסיפור המאוחר סיפר המחבר בריאיון שהוקלט ב-21.8.1993 ככפר מישר, מקום מגוריו. ריאיון זה שודר בתכנית "מילים שמנסות לגעת" בקול ישראל. להלן קטע מתוך הריאיון.

* כין "סיפורי מישור" לבין מקדמות עברו כשלושים שנים, שבהן נמנעת מלפרסם ספרותיפה. מדוע?

* "היו, כנראה סיבות כבדות. לא שלא ניסיתי בדרכים לא נכונות. נעצתי את המחרשה באדמה שבה המחרשה התחפרה עמוק מדי ולא יכלה לחרוש. עד שמצאתי את הטון הנכון, את הסגנון הנכון ואת הבשלות הנפשית הנכונה לכתוב באופן שהוא רץ מאליו, כמעט ללא מאמץ. אינני כותב כשאני מתאמץ, או מפני שמישהו מחכה. אני כותב רק כשהדבר כשל, גם אם אחכה לו שלושים שנה. ואז, כשזה מוכרת לצאת - איש לא יעזור אחרי".

6. ב"סיפור שלא התחיל", אשר חתם את תקופת הכתיבה הראשונה של ס' יזהר (בטרם שלושים שנות שתיקה), בא לידי כיטוי הקושי העצום בנגיעה במקור כאבו האוטוביוגרפי - מות אחיו: "כי על הנחוץ ביותר, על האוכל ביותר לא אוכל לספר. הוא הדבר עצמו ולא סיפורו... הדבר ההוא, הדבר עצמו, שאיני יכול לספר, וגם לא יודע איך אוכל, כבד ממני, ובעיקר מכאיב, עד כדי שלא לספר, אלא לככות. אני קולי יחנק בדברי ואחה הבכה אתי" ("סיפור שלא התחיל", עמ' 138).

גם בתיאור בריחתו של הסוס כ"הגמלט" ישנו רמז לפריצה מן החיים, לחופש מוחלט שיש בו כמיהת הלב להינתקות מן הכאן והעכשיו - ועם זאת יש בו רמז להימלטות האח מחייו. תאוות המהירות והחופש לכרה אותו והמיתה אותו. הנמלט חזר בשלוש. הרורה האחר - לא חזר. "דץ ופרץ לו חופשי. חופשי כמלוא מה שיש בו. הותיר הכל

הערות

- מאתוריו. אותנו ואותי ואתכם ואותך חביבי והכל... כל הישן הזה, כל ההכרחי הזה" ("הנמלט", עמ' 61). "לאן אתה שואל? אבל כמובן; אל השמש. ישר לתוכה. אלא לאן אחרת? אל תוך שעריה הזוהרים לרווחה. אל תוך זהבה המתלקח כמובן. לאן אם לא לשמש? לשמש לשמש. וכלי לתזור. הללויה" (שם, עמ' 63).
7. ג' שקד, 1993, עמ' 215.
 8. בשלב השני של חיי האמן הוא עלול להיות לְכוד בצורך להתאים את עצמו לדעת המבקרים. ראה על שלושה מצבים בחיים היצירתיים במבוא לספר זה.
 9. ג' שקד, 1993, עמ' 217.
 10. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 222.
 11. ס' יזהר, "כפאתי נגב", 1945, עמ' 61-62.
 12. ג' שקד, 1993, עמ' 218.
 13. י' אופנהיימר, 1992; וכן נ' בן־דב, 1992.
 14. ה' וייס, 1992; וכן א' ברתנא, 1992.
 15. י' אופנהיימר, 1992.
 16. שם.
 17. ה' וייס, 1992.
 18. א' ברתנא, 1992.
 19. ג' שקד, 1992, עמ' 223.
 20. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 101.
 21. שם, עמ' 127.
 22. ג' שקד, 1993, עמ' 219.
 23. שם, עמ' 226.
 24. ס' יזהר, סיפורי מישור, 1963, עמ' 130.
 25. ר' ארנהיים, 1989, בריאיון אצל S. Glasscock.
 26. ס' יזהר, צלהבים, 1993.
 27. ס' יזהר, אצל הים, 1996.
 28. ס' יזהר, צלהבים, 1993, עמ' 147.
 29. שם, עמ' 20.
 30. שם, עמ' 66-67.
 31. ס' יזהר, צדריים, 1996, גב העטיפה.
 32. שם, "בדרך ליריחו", עמ' 151.
 33. ס' יזהר, "השכוי", 1948, בחוך ארבעה סיפורים, 1966.
 34. ס' יזהר, צדריים, 1996, עמ' 159.
 35. א' ראב, כל השירים, 1988, עמ' 403.
 36. ס' יזהר, אצל הים, 1996, עמ' 64.
 37. שם, עמ' 25.
 38. שם, עמ' 28.

39. שם, עמ' 36.
 40. שם, עמ' 40-41.
 41. שם, עמ' 65-66.
 42. שם, עמ' 74.

ס' יזהר - "מקדמות" כיצירה מאוחרת

1. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 5.
2. ח"נ ביאליק, כל כתבי, תשכ"ה, עמ' צח.
3. שם, עמ' רב.
4. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 8.
5. בראשית, א'.
6. בראשית, א' 2-4.
7. בראשית, א' פס' 5.
8. בראשית, א'; 5, 8, 13, 19, 23, 31.
9. ח"נ ביאליק, כל כתבי, תשכ"ה, עמ' לא.
10. ה' ברזל, 1990, עמ' 72-73. על רמזותיו של המיתוס ועל הקשר בין טקסט תנ"כי, מיתולוגי וספרותי, ראה בספרו של הלל ברזל, "דרכים בפרשנות החדשה". לרעתו, "במיתוס מתחברים נעלמים, שהם מחוץ לכל זיהוי. הזמן - הוא טרום זמן והמקום - טרום מקום. ציון שם, מקום או זמן אינו מחייב. המאבק להאיר את הנעלם, שהניצחון בו חלקי בלבד - הוא המצטייר במיתוס", והוא המקנן גם במקום למקדמות. וכן ראה עמ' 168-169 בעניין תפיסת המיתוס על-פי לוי שטראוס ובעניין השאלה כתבנית עומק, אשר עומדים בהשתית הדיון כפרק.
11. ק' פואנטוס, מותו של ארטמיו קרוס, 1988.
12. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 7-8 (כל ההדגשות שלי - מ'ר).
13. ה' ברזל, 1990, עמ' 168-233.
14. שם, עמ' 234.
15. שם, עמ' 183.
16. שם, עמ' 184.
17. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 8.
18. A. Ehrenzweig, 1967, pp. 7-10.
19. שם, עמ' 11-21.
20. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 7-8.
21. בראשית, א'.
22. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 7-8.
23. י' עמיחי, מאדם אתה ואל אדם תשוב, 1985.
24. י' עמיחי, 8.11.1985 (ריאיון).
25. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 8.

26. שם, עמ' 9
27. שם, עמ' 8-10.
28. בראשית, א', 4.
29. בראשית, א', 7.
30. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 9.
31. שם, עמ' 16.
32. שם, עמ' 8.
33. A. Ehrenzweig, 1967, p. 6.
34. שם, עמ' 12.
35. ח"ג ביאליק, כל כתבי, תשכ"ה; "הציץ ומת", עמ' ס.
36. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 10.
37. שם, עמ' 13.
38. שם, עמ' 14.
39. A. Ehrenzweig, 1967, p. 14.
40. שם, עמ' 13.
41. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 16.
42. שם, עמ' 13.
43. ח"ג ביאליק, כל כתבי, תשכ"ה, עמ' מז.
44. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 13.
45. שם, עמ' 14.
46. שם, עמ' 18.
47. שם, עמ' 15.
48. שם, עמ' 16.
49. שם, עמ' 36.
50. שם, עמ' 31.
51. שם, עמ' 30.
52. תפיסת העלילה ביצירת ס' יזהר: רוב המבקרים מציינים את משניותה של העלילה כסיפורי ס' יזהר. הם רואים בו יותר "צייר" מאשר מספר. דווקא היסוד של סיפור מעשה, שכשרון מספר אמת מותנה בו, אולי רפה בסיפורי יזהר. על כל פנים "הרי הוא טפל ולא עיקר. העיקר - ציור האווירה" (קשת, "משכיות", עמ' 53). גם גרשון שקר (שקר, ג', "הסיפורת העברית 1880-1980", עמ' 93) מתייחס לשאלת העלילה ביצירת יזהר. להערכתו "היא אינה יוצרת עלילות העומדות מכוח עצמן, שהסתבכותן והתרתן מבוססות על מערכת יחסים בין הדמויות, אלא על רצף מעשים הסמוך על הכרוניקה של תולדות היישוב" (שם, עמ' 199). לרעת שקר, גם היצירות המאוחרות של ס' יזהר אינן כוראות עלילה, אלא תלויות בהתרחשויות היסטוריות: שנות העשרים בתל-אביב, רצח יוסף חיים כנר, הניסיון להתיישבות ביער חולדה ("מקדמות") וחקופת המאבק בכריטיים ("צלהבים"). "למעשה לא נוצרת ביצירותיו של ס' יזהר עלילה בדיונית מובהקת, שיש

- לה התחלה, אמצע וסוף משלה. התבנית הדקומנטרית החוץ סיפרותית כביכול, קובעת את אורך העלילה ואת התפתחותה. לא מרקם של יחסי אנוש או התפתחות דרמטית בהם" (שקר, עמ' 199). בהמשך הערותי מזכיר שקר את מאמרו של שלמה צמח בספרו "שיירה של חצות" 1972, שבו נאמר: "מלכתחילה מחק יזהר עלילה ומעש ורוב תנועה מן הכתיבה שלו ונתן כל ליבו בכוח שכרברים וכקיים שבהם" (שקר 1983, עמ' 85).
53. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 52.
54. שם, עמ' 18.
55. שם, עמ' 16.
56. שם, עמ' 27.
57. שם, עמ' 23.
58. שם, עמ' 13.
59. שם, עמ' 78.
60. שם, עמ' 59.
61. שם, עמ' 7.
62. שם, עמ' 8.
63. שם, עמ' 10.
64. "אופנהימר, 1992.
65. ראה בפרק על "בחנותו של מר לובלין" לשיי עגנון, בעניין "הפרק האחרון".
66. ב' גור, 1992.
67. ג' שקר, 1993.
68. על ספרו האחרון, צדריים, אמר הסופר עצמו, כי "זהו חצי סיפור חצי ממאור חצי אמת חצי כדייה" (דברים על גב הכריכה, כהוצ' זמורה ביתן, 1996). ספר זה הוא מארג שבו שזור סגנון ממארי בתוך אמנות העומדת ברשות עצמה וראה שם עמ' 38, 79, 78 ועוד.
69. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 62.
70. שם, עמ' 65. אל הזרדה מפני התפוצצות הרכבת חוזר המספר המבוגר בסיוור שערך עמדי ברצמבר 1995 ובו עמד על אותו הגשר שמתחתיו עברה אותה הרכבת, ותיאר מחדש את חרדת ילדותו.
71. שם, עמ' 95.
72. שם, עמ' 96. על הדברים "בלי קלקול" נאמר ב"הברכה" -
 "שפת אלים יש, לשון חשאים,
 לא קול ולא הברה אך גווני גוונים.
 וקסמים לה ותמונות הוד וצבא חזיונות,
 - - -
 הלא היא לשון המראות שמתגלה
 בפס רקיע תכלת ובמרחביו,
 בוך עכיבי כסף וכשחור גלמיהם,
 - - -

בלשון זו, לשון הלשונות, גם הברכה

לי חדה את חירתה העולמית" ("הברכה" ח"ג, ביאליק, כל כתבי, תשכ"ה, עמ' צח).

הפרקים הראשונים של מקדמות מהווים, לדעתי, מימוש של התיאור הזה בטקסט. הלשון ביצירה היא, על-פי שקד (שקר, ג', 1993): "סימפוניה בכתום, משום שהישות החוץ ספרותית נותקה מחומריה והופכת לחוויה ויואלית של 'צייר מילים מובהק'. לשון המראות היא כה אימננטית, שאין ליוצר צורך בשום התפתחות עלילתית. הטראנספורמציה האמנותית לא נעשתה כאן, איפוא, באמצעות העלילה הסגורה והדמויות הכדוניות בלבד, אלא גם באמצעות הקומפוזיציה של המשפט, בריתמוס מוסיקלי, ובאמצעות המימוש הלשוני או ההיפוך הלשוני של תמונת מציאות, ההופכת למערכות מילים העומדות בפני עצמן במרחב אסתטי עצמאי" (שם, עמ' 187). המילים על-פי שקד הן התחליף, או התחרות עם "המדיות הטרום מילוליות הטהורות" (שם, עמ' 190), שאליהם כיוון ביאליק בתארו את לשון המראות.

גם ביאליק מקיים את השיר בתוך אותה הוויה אכסורדית: הוא מתאר במילים רבות את קוצר ידה של המילה לכטא שפה "שלא קול ולא הכרה בה", אך בה בעת הוא מגלם בה את הגיגיו ומשתמש בכוחה בעצם מעשה הכתיבה.

ההצהרה היא על לשון חשאית, שאין בה מילים אלא מראות, אבל עצם ההצהרה מגולמת במילה ומייצרת את הוויזואליזציה הדרושה כדי לתקשר בין "הגיגי" יוצר אמן לבין מי שקורא אותם.

"מקדמות", שלא כמו "הברכה", היא יצירה מאוחרת מאוד כחיי האמן. ס' יזהר אינו מתאר את שפת המראות - הוא "מבצע" אותה, ממחיש את כוחה העצום כמהלך של טשטוש מכוון של תבניות לשוניות, חזרות והתעכבויות על מקומות מסויימים, על מה ששקד (שקר, 1993) קורא "תכליטים" של הטבע. כמוכן זה רכ הנסתר על הנגלה בלשון הפיוט של שלושת הפרקים הראשונים, מה שמקרב אותם אל השירה "השקופה ובלתי ניתנת לחרגום", כלשונו של יוסף האפרתי (האפרתי, 1976). במילים אחרות, לשונם של הפרקים הראשונים כ"מקדמות" מתקרבת ללשון המראות במידה שלשון שירה ככלל יכולה להתקרב אליה. בה מתאחדות ההוויה "הליטרלית והמטאפזיזית" (Hazan, 1996) כביטוי של שני התפקידים שמגדיר האפרתי.

73. ירמיה א 5

74. ירמיה א 9

75. ח"ג ביאליק, "כל כתבי", תשכ"ה, עמ' צח.

76. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 73.

77. שם, עמ' 89.

78. שם, עמ' 88, 92.

79. שם, עמ' 70. לעניין הספקנות כפרק זה מתייחס מאמרו של יוחאי אופנהיימר "יזהר, השלב הפוסט ציוני": "ישנה תחושה לסופר שהקורא אינו פנוי לפרטים המציפים את מוחו. המספר מודע לכך, שיש לו משהו לתת - ואין הוא בטוח בכך שיש לו נמען מתאים. זוהי תחושה אופיינית לאדם זקן, שסיפוריו מציפים אותו, והוא נתון במעין

התנצלות על הצורך לספרם בפני מאזין חסר סבלנות" (אופנהיימר, 1992). על-פי מאפייני סגנון הגיל המאוחר, הטלת הספק עמוקה הרכה יותר מהרגשת התנצלות על שסיפוריו מציפים אותו. הרי עצם האמירה היא בחירת המחבר, וקשה להניח שזו הרגשתו של מי שמפרסם את סיפוריו. הוא הרי מצא מה לעשות בסיפורים הממלאים את הכתב. לדעתו: "לעולם לא תגיע השעה לספר כראוי את מיטב היופי שראה פעם וספג לתוכו", משום שאין לו מרווח זמן, והיריעה עצומה מלתארה. זהו גרעין התלונה. תחושת הקץ הזאת היא החוויה האמתית העומדת במרכזו של הסיפור, ואליה מתייחס אופנהיימר בהמשך רכריו, כאשר הוא מודה בחשיבות האמת המוסווית על ידי רצף מצטבר של פרטים; "בניגוד לפואטיקה האפית הטהורה של ימי צקלג', הספר מקדמות מאוזן מבחינת היחס בין התאור המתחקה אחר פרטים, לכין המסגרת העלילתית. השוני מתגלה לא רק בקיצור וכריסון הממד הצילומי של הכתיבה, אלא גם בחתירה לאמת שמצוייה מעבר לפרטים. יוהר המבוגר מצוי בחתירה מתמדת אל ההווה המיסטית והוא מתקרב אליה באמצעות החוויה הממשית, הריאליסטית - תוך ביטולה. הוא עובר מן הממשי אל המופשט בלי לעורר רושם של אי אמינות. העיסוק בפרטים, כתאורים העשויים כדיוק אין קץ נראים לא כחזות הכל אלא כהסוואת הכל. הסוואת החוויה האמתית, שאין לה כלל שייכות לאפוס" (אופנהיימר, 1992).

80. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 96.

81. H. Hazan, 1996

82. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 73.

83. שס, עמ' 73-74.

84. שס, עמ' 95.

85. שס, עמ' 8.

86. שס, עמ' 89.

87. שס, עמ' 70.

88. שס, עמ' 60.

89. שס, עמ' 88.

90. שס, עמ' 89.

91. שס, עמ' 78-80.

92. ס' יזהר, ששה סיפורי קיץ, 1950.

93. ס' יזהר, כרגליים יחפות, 1959.

94. ד' מירון, 1992.

95. ס. יזהר, "השבוי", "חידבת חיזעה", 1948, בתוך ארכעה סיפורים, 1966.

96. ח"נ ביאליק, כל כתיבי, תשכ"ה, עמ' נט.

97. ג' שקד, 1993, עמ' 182-183. מבקרים אחרים מוצאים קשר בין יצירת התניכות של יזהר

לבין יצירות של ביאליק העוסקות באותו עניין. כמאמרו "ארץ ישראל יפהפיה של מילים" אומר שקד (ג' שקד, 1993) כי על אף העובדה שמקדמות עומד כסימן הסיפור "ספיח", הרי הטון האלגי של הדברים מזכיר את שיריו האחרונים של ביאליק: מחזור

שירי "יתמות" (כעניין זה ראה השיר "אבי" בפרק על בדיקת המודל). בשירי "יתמות" ישנה פרדה אחרונה מן השטטעל, מהאב ומהאם, כשם שב"מקדמות" ישנה פרדה מארץ-ישראל הישנה, מהיישוב לסוגיו ומההורים. שקד אינו מתייחס לרמיון שבין שתי היצירות, הנובע מעצם העובדה ששתיהן נכתבו בערוב ימיו של היוצר. בשתייהן מופיעה דמות אב המהווה מוקד לאמפתיה עמוקה: "יום יום - עלות לגרדום, יום יום - הושלך לגוב אריות" הוא תיאור המציאות של חיי ביאליק המבוגר, המתלבט, המוצא פורקן בחקירה וכתובה ואינו מצליח להתאים את עצמו למציאות. לעניין זה מתייחסת בתיה גור במאמרה "כניד עפעף הנצח" (ב' גור, 1988): האב הוא רמות אהובה וטרגית כמעט כורעת תחת נטל חיי היום יום. הוא האדם שעליו נאמר ש"אילו שאלו את פיו היה אומר בלי שום היסוס, עזבו אותי כולכם ורק תגו לי שולחן לכתוב עליו כלילה, או עזבו אותי כולכם ורק תגו לי לעבוד כשדה ביום, אלא שאילו שאלו אותו הלא היה מהסס להשיב על כך. מי הוא שיתבע לעצמו כל כך או יעמיד עצמו במרכז החשיבות. הוא עצמו יחפש איוו פעם אחרת, איזה אחר כך, כשכולם ילכו לישון אולי, או בחצר אם קשה בחדר, או במלונה שבמקשה או על הכרכיים אם אין שולחן ולאור הנר, לאור השחר, לאור השקיעה אם אין אפשר אחר" (שם).

על האמפתיה העמוקה שבין הבן לאב, ועל הקשר המעגלי הכורך את שניהם למהות אחת כותב גם עמוט לויתן כמאמרו "יפה והכרחי" (ע' לויתן, 1992). עלילת הספר, לדעתו נעה על פני שני צירים מגוונים: הציר היורד של האב, מול הציר העולה של הבן. שני הצירים מצטלבים בתודעת הגיבור, כאשר גומלת בלבו ההחלטה להיות סופר. הוא מגשים, בעצם, את מה שלא עלה ברי אביו. "ורק כשהלך הביתה המום משהו... תופס פתאום כמה עוול שלאבא אין, שלאבא הזה שלו אין, כשהיה נכח שגם לו תהיה ספריה אפילו אם קטנה יותר, ספריה שיוכל לשבת לעבוד בה, והלא אבא כל חייו הכשיר את עצמו, בעבודה הקשה, בעבודת היושר, בעבודת השלמות, שלושים או ארבעים שנה הכשיר את עצמו ללכת לנהלל, ובעצם כל חייו הלך והכשיר עצמו להגיע לנהלל ולא הגיע, ורק אל מה שכל חייו לא רצה - אליו הגיע: משגיח פועלים" ("מקדמות", עמ' 210). כך, אומר לויתן, "מצטלבים שני צירי החיים, של האב ושל הבן כאותה הצטלבות, כמו נוטל את משא הספרות מעל גבו של אביו והופכו למשאת חייו שלו עצמו, אותה הוא עתיד להגשים בבוא הזמן".

בהשוואה ל"ספיח", נמצא כי הרומה בשתי היצירות הוא דימוי הפלאי היושב על שפת הנחל בעוד שיירות החיים חולפות על פניו. הגיבור של "מקדמות" כמו גיבור הפרק הראשון ב"ספיח", נועד להתבונן מן הצד, להיות שונה.

לדעת שקד ב"ארץ ישראל יפהיה של מילים" (1993), הקשר בין יצירת ס' יזהר המאוחרת למקור הביאליקאי חשוב, "משום שכרומה לביאליק מתאר יזהר חוויות יסוד של ילדות. לא ארועים מרעישים בעולם החיצוני אלא אלה שהרעישו את נפשו של הילד. לא חוויות ילדותיות - אלא חוויות שביסוד נפש המתבונן. אלה חוויות ראשוניות המעצבות את הקליטה הפיזית של העולם ומשמשות מקור לשכתוב פיזי שלו למי שיהיה מסוגל לעתיד לבוא להפוך את החוויה להחיה מילולית..."

96. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 101.
99. שם, עמ' 101-102.
100. שם, עמ' 118.
101. שם, עמ' 122.
102. שם, עמ' 116.
103. שם, עמ' 117.
104. שם, עמ' 117-118.
105. שם, עמ' 125.
106. ג' שקד, 1993, עמ' 184. שקד מתייחס לקולו הפנימי של המספר כאמרו, כי "ברומה לגיטה הבליע גם יזהר בקטעים שונים בנובלה הנחות פואטיות ליצירה זאת, כהתאם לכלל יצירתו וההולמות בעיניו כל יצירה ככל אחר חזמן. כשם שמקדמות היא מעין הקדמה המתארת את ילדותו של הגיבור-הפייטן, שמובלעת בה ההנחה שהילד הוא אבי המבוגר, כך היא מעין הקדמה פואטית מאוחרת לכלל יצירתו המוקדמת של יזהר". שקד מתייחס למן המוסיקלי שלה (עמ' 181-182), ול"מעשה הצייר" (עמ' 227); בממדים אלה היצירה המאוחרת היא הצהרה פואטית כדיעבר של כל משרע חייו האמנותיים של המחבר.
107. שם, עמ' 185. לעניין ההתקבלות, מוסיף שקד, כי המתבר מטיל ספק ברצונו של הקורא לקבל את אמנותו: "לעולם גם לא תגיע השעה לספר כראוי את מיטב היופי שראה פעם וספג לתוכו, איש לא רוצה לשמוע ואיש לא איכפת לו. ואתה כולך דק לטורה. ומוטב שתחשה, אין בעולם למי לספר רכו. וככה זה" (עמ' 66). המחבר, אומר שקד, "מודע לאופי האסטטי של יצירתו, שהיא בעיקר אמנות טהורה למרות שהיא עוסקת כביכול בחומרים היסטוריים וביוגרפיים" (שם). על כך יש להוסיף את תחושת ההינתקות והברידות של אדם מבוגר, אשר מטיל ספק ביכולתו לעניין את הקורא במראות השתייה שראה פעם וספג לתוכו. לעניין ההתקבלות ראה גם ספרה של קשת, שולמית, "המחותר הגפשיח", 1995, עמ' 170-174.
108. H. Hazan, 1996, pp. 16-23.
109. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 119-120.
110. שם, עמ' 120.
111. שם, עמ' 118.
112. שם, עמ' 119.
113. שם, עמ' 120.
114. שם, עמ' 155.
115. "רנן, 1973, עמ' 343-361.
116. ה' ישורון, "חדרים", 1994, עמ' 215-235.
117. פ' פדריקו פליני (במאי), הסרט "שמונה וחצי", 1960.
118. תיאורי התעופה כמטפורה להיחלצות ממצוקת המציאות נמצאים ביצירות רבות. למותר לציין בהקשר זה את דמויותיו של שאגאל, המתנתקות מהוויית העיירה ועפות באוויר.

בסיפוריה של מירה מגן "שמישהו יסגור את השער" בתוך "כפתורים רכוסים היטב" (מגן, מירה, 1994) מופיעה התעופה כמוטיב כמהלך הסיפור: עטלפים חגים בסיוטיה של הגיבורה והם "חורגים ממעופם הרגיל והם צולחים את החצר מהופכים כמו מטוס שנפגע... ופרפרי הלילה התחילו לרחף אחורנית ומחוישיהם אבודים" (שם, עמ' 38). התעופות החורגות הללו מחריפות לקראת סוף הסיפור, כאשר אין לגיבורה מפלט מאימת טירופה של האם. "רוחות באו ויצאו ברווח שבין הכית שלנו והכית שלהם, אצבעות אחרונות של אור שוטטו על הקירות, חיכיתי לחשכה אז יתחיל המטט של העטלפים... ואולי כל העניין הזה של התעופה לא מסוכך כל כך חשבתי, בשביל להיפטר מהכוכב רוקנתי את הכיסים מעיגולי האיזודרכת והם קפצו על כל החלונות של השכנים מתחת עד שנחתו על הארמה. הפסלתי שרוולים וחשפתי את המרפקים שלי והתחלתי להניע אותם למעלה ולמטה כתנועה אחידה ומחושבת, הרגשתי שעוד שכלול קטן מאד דרוש כדי שאוכל להינתק ולרחף, ואם זה יצליח לי זה יהיה ריחוף שקוף ועדין כמו של ספירית, גם הצעקות של גברת באומן, הצילו הילדה קופצת, לא הסיחו את דעתי ותנועות המרפקים נהיו מרגע לרגע עגולות יותר, עדינות ומרויקות, כמעט מושלמות" (שם, עמ' 44).

תעופה מוכרת אחרת היא זו של הגשמה בשיר "ואם ישאל המלאך" של ח"ג, ביאליק:

"... את נשמתי הצילה קרן פז רחמניה,

ועל כנפי הזוהר ימים רכים פָּוָה

כְּצִפְתָּ לבנה;

פעם רכבה בכוכר על־גב קרן הזרב,

הלוך הלכה לבקש פנינת טל בין הרשאים,

ורמעה זכה ותמה אז על־לחיי רעדה,

ותודעוץ הקרן ונשמתי צנהה -

וחשתקע ברמעה" (תרס"ה).

בסיפורו של יעקב שכתאי, הדוד פרץ ממריא (1967) מנסה הגיבור להימלט ממצוקתו על־ידי "המראה" מגג ביתו. ההמראה במקרה זה, היא הגאולה שלא יכול היה לזכות בה. בספרו "דיוקנו של אמן כאיש זקן" מצטט ליאון אידל (1979) את גיתא, כאמרו: "דבר אינו מושלם כמו הטבע. הוא לא סימטרי, הוא בזבזני, הוא מהווה משחק של אפשרויות". כך בריוק, אומר אידל, נראית אמנות מאוחרת: "היא מציעה שלל וריאציות, אינה סימטרית, נוכעת ללא איפוק ומשטר, מתקרבת אל הפשוט, שהוא גם הטבעי והנכון" (שם, עמ' 194).

119. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 155.

120. שם, עמ' 155.

121. שם, עמ' 166.

122. שם, עמ' 156.

123. שם, עמ' 163.

124. שם, עמ' 164.

125. שם, עמ' 165.
126. שם, עמ' 144.
127. שם, עמ' 145.
128. שם, עמ' 156-158.
129. שם, עמ' 165.
130. לעניין "הילד המספר" נדרשת עבודתה של טלי יניב "ייצוגו ומשמעותו של עולם הילדות" (1995): "המספר מחירר את תפיסת עולמו של המספר המבוגר לתוך עולמו של המספר הילד וכמשולב עמו. החדרת תפיסת עולמו של מבוגר לתוך תחומו הצר של עולם הילד פורצת ומקעקעת למעשה את תחומי העולם הילדותי הצר ומעוט הנסיון, ומסכנת את מבנה היצירה כולה, עם ערעור האמון והזיקה שנוצרת בין הקורא למספר הילדותי. ואף על פי כן, אין הרבר כך. משום שהמספר המבוגר אינו אלא כן דמותו המאוחד של הילד המספר. היינו, המספר הילד והמספר המבוגר הם למעשה אישיות אחת, שרק פער הנסיון והזמן מפריד ביניהם. הקף הראות של המסופר התרחב והעמיק, כלומר קואורדינטות הסיפור נמתחו מאד, אך ציד הסיפור (המספר עצמו) לא הוסט ממקומו. כיוון שכך נשמרת למספר המשתנה מידת הכנות הכלתית אמצעית והאותנטיות המלאה של סיפורו" (שם, עמ' 31).
- לדעת שרה כץ כספרה "האני וגיבוריו בסיפורי דוד שחר" (1975): "השימוש ברמות המספר כילד וכמבוגר מפגיש את השניים בדרך סימולטנית, ואותה שעה נוצר שדה ראות סינאופטי עמוק תלת מימדי. ההישג המכריע בעיצוב דמות זו הוא יכולת השליטה המידכית על חומרי הסיפור עצמם, שהם זכרונות וחוויות מן העבר - והשלכתם על ההווה - ולהיפך.
- הרהבה או צמצום שדה הראות מנקודת מבטו של ילד אל זו של מבוגר וחודר חלילה, נובעת מן הצורך של המחבר להשתלט על משטח זמן אפי רחב ככל האפשר, לשם הערכת השינויים המתחוללים בזמן, הן מנקודת מבט תמימה של ילד או של נער, והן מנקודת מבט מעמיקה של מבוגר" (שם, עמ' 10-11).
131. ס' יודר, מקדמות, 1992, עמ' 196.
132. שם, עמ' 197.
133. ש' קשת, המחותרת הנפשית, 1995, עמ' 173.
134. ס' יודר, מקדמות, 1992, עמ' 201.
135. שם, עמ' 196-197.
136. שם, עמ' 222.
137. א' קוראסאואה, (כמאי), "חלומות", 1992.
138. א' קוראסאואה, (כמאי), "אָד רָדוּ" (עדיין לא), 1995.
139. ראה נספח - יצירת הגיל השלישי במגוון אמנויות/ קולנוע.
140. ס' יודר, מקדמות, 1992, עמ' 202.
141. שם, עמ' 190.
142. שם, עמ' 200.

143. שס, עמ' 207.
144. שס, עמ' 210.
145. שס, עמ' 201.
146. ע' עוז, סומכי, 1978, עמ' 58.
147. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 202.
148. שס, עמ' 203-204.
149. את שירו "ראה שמש לעת ערב אדומה" כתב ר' שלמה אכן גבירול על מותו של יידרו ואיש חסרו יקותיאל אבן חסן (1039). בספרו "כשרש עץ", מנתח עדי צמח (צמח, עדי, 1962) את השקיעה כמטסורה לאבדן ההיים: "ומנה של התרחשות הוא הערב, והתמונה היא תמונת שקיעת השמש. זמן זה ואירוע זה מכניסים אותנו לתוך אטמוספירה של קדרות, ירידה, פרידה - וכך, מבלי שנאמרה עוד מילה אחת על יקותיאל ועל שקיעתו ומותו, חשים אנו באיירה האמוצינונלית הנוצרת על ידי שקיעת השמש כשלעצמה, אנו חשים את רוח העצבות והפרידה, את אקלים המוות המתקרב אל השמש המוטלת אדומה בקצה השמים. כך קושרים אנו קשר סמלי ראשון בין יקותיאל לבין השמש השוקעת. השמש האדומה היא סמלו של יקותיאל השוקע, המתבוסס בדמרו" (שס, עמ' 15-16).
150. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 198.
151. שס, עמ' 211.
152. שס, עמ' 197-198.
153. שס, עמ' 226.
154. כמעמדו של היוצר כהלך בעולם ולא כמתקנו נוגעים שיריו הראשונים של נתן אלתרמן בספרו כוכבים בחוץ (אלתרמן, נתן, 1961, יצא לאור לראשונה ב-1939).
155. אחר הנושאים המובילים ביצירתו של הצייר הישראלי ראובן רובין היה מלחמת יעקב במלאך. בעבודות העץ שעשה כמהלך חייו הייתה היצירה נאמנה למקור: "וייותר יעקב לבדו ויאבק איש עמו עד עלות השחר; וירא כי לא יכול לו ויגע בכף ירכו ותקע כף ירך יעקב בהאבקו עמו; ויאמר שלחני כי עלה השחר ויאמר לא אשלחך כי אם ברכתני; ויאמר אליו מה שמך, ויאמר יעקב; ויאמר לא יעקב ויאמר עוד שמך כי אם ישראל כי שרית עם אלוהים ועם אנשים ותוכל" (בראשית ל"ב 24-29).
- יעקב מכניע את המלאך בעבודות מוקדמות של רובין, לא כן בציורו האחרון: בציור זה נכנע היוצר למלאך. ציור זה הושאר על הכן יום לפני מותו של האמן. הציור איננו גמור. בצדו הימני העליון נראית דמות המלאך, הממריא כלפי מעלה אחרי שהכניע את האיש. רק בשעותיו האחרונות של האמן הוא התפייס ונכנע לכוחות גדולים ממנו, אבל גם אז לא הניח להם ניצחון שלם: מכחולו הנורק מן היד בתמונה - הוא שהשאיר את רישום הפרדה כמעשה האמנות.
156. ס' יזהר, מקדמות, 1992, עמ' 227.
157. שס, עמ' 227.
158. שס, עמ' 10.

מעבר לגבולות הז'אנר

1. ראה כמבוא לספר זה.
2. ראה כמבוא (עמ' 7) בדבר השקפתו של רודולף ארנהיים על סגנון הגיל המאוחר.
3. ראה כמבוא לספר זה.
4. ראה כפרק על ח"נ ביאליק, ש"י עגנן, א' חלפי - יצירות מאוחרות.
5. ס' יזהר, צדדיים, 1996; על גב הספר הגריר המחבר את היצירה: "חצי סיפור חצי ממאור חצי אמת חצי בדייה השמות נכונים המעשים לא בהכרח הפרצוף והעיניים ממש תצלום הידיים והרגליים כמעט קשקוש האמירות חלקן באמת נאמרו חלקן ראוי היה שייאמרו או אינן אלא רק קיפולים בדף אבל החיוך נכון תמיד והעצוב כל הזמן".
6. ראה כמבוא לספר זה.
7. ראה כמבוא לספר זה.
8. ראה כמבוא לספר זה.
9. ראה כמבוא לספר זה.
10. ס' יזהר כתב את "ימי צ'קלג" שנים ספורות לאחר שהתרחשה מלחמת השחרור, אשר עומדת בתשתית היצירה. בחזרו אל הכתיבה, כשלושים שנה מאוחר יותר, הוא מרחיק ערותו למאורעות אשר התרחשו בשחר ילדותו הקדומה - מרחק רב מן המציאות העכשווית.
11. ראה כמבוא לספר זה.
12. ראה מאמריהם של א' ברתנא (1992) וה' וייס (1992) על מקדמות.
13. ח"נ ביאליק, כל כהבי, תשכ"ה, עמ' קצב.
14. צ' לוי, מציאות ואדם במציאות הארץ-ישראלית, 1970, עמ' 42.
15. ד' מירון, 1964.
16. ס' יזהר, בסיפור "בטרם יציאה" (תש"ח-תש"ט), 1966, עמ' 15.
17. א' ראב, כל השירים, 1988, עמ' 59.
18. ד' מירון, 1996.
19. א' ראב, כל השירים, 1988, "מכתב בקיוון הפוך", עמ' 418.
20. ס' יזהר, "חריבת חיזעה", "השבוי", תשכ"ו.
21. ש' שפרה, כריאיון משנת 1973. כריאיון זה מגדירה המשוררת את עצמאותה ונחרצותה בכתיבה. להלן קטע מתוך הריאיון:
ש: איך את מסבירה את החרוץ החופשי בשירתך בתקופה שרוב שירתה נכתבה בחרוז וכמשקל?
ח: כדי להבין זאת יש לתפוס את התהליך הפנימי. אלה הכנפיים שלי. בתחילה חרות חרוזים... אחר-כך הרגשתי שאיני יכולה לחרוז והייתי אומללה, ואז התפרצתי: שורה אחת מחודרת ואחת בלתי מחודרת. חשבת: לעזאזל, אני עושה מה שאני רוצה. זה כא מתוכי. נתתי לרגש, לעיניים לתפיסה שלי לשחק. לא התחשבתי בשום דבר.

הערות

22. א' ראב, כל השירים, 1988, עמ' 136, הדגמה לקטיעת השורות:

כל הכתרים אניח לרגליך

חתן־שמים

אשר לא בא -

אשר לא יבוא.

אִמְלֵךְ מַכֵּל

אָקֵה בַּפֶּתַח

אֲחֵכֶּה -

לחסרך האחרון

23. R. Arnhem, 1986, pp. 285-293

הערות לנספח

1. ח' פונטאנה, 1981, "אפי בריסט" יצא לאור בתרגום נילי מירסקי ב־1981, עם עוכר.
2. ג' מירסקי, 1981, עמ' 280.
3. ח' מנש, הערות ל"מטאמורפוזות", 1995.
4. ר' קרטון־בלום, 1994.
5. ר' קרטון־בלום, (ריאיון) 1994.
6. שס, עמ' 19.
7. ראה התייחסות ליצירתו האחרונה של ריכרד שטראוס.
8. ר' קרטון־בלום, 1994, עמ' 50-52.
9. א' קוראסאואה (תסריט ובימוי), 1995, הסרט "אָרְ דִּיֹו" (עדיין לא).
10. Turner, 1987, The Tate Gallery, London

מקורות

ספרים

- איילי, מאיר (1978). וואריאציות על נושא שיבת הבן האובד. תל-אביב: דורון, ספריית פועלים.
- אלתרמן, נתן (1939; 1961). בוככים בחוץ. תל-אביב: דביר.
- אלתרמן, נתן (1965). חגיגת קיץ. תל-אביב: מחברות לספרות.
- ביאליק, ח"ג (הדפסה ראשונה תרצ"ח) (תשכ"ה). כל כתבי ח. נ. ביאליק. תל-אביב: דביר.
- בן-עזר, אהוד (1995). ימים של לענה ודבש. פתח-תקוה: מהדורת סטנסיל.
- ברזל, הלל (1990). דרכים בפרשנות החדשה. רמת-גן: בר-אילן.
- ברנקר, מנחם (1989). האם תורת הספרות אפשרית?. תל-אביב: ספריית פועלים.
- גיתה, יוהאן וולפגאנג (1992). מחיי - פיוט ומציאות. תרגום יצחק כפכפי, הקיבוץ המאוחד.
- האפרתי, יוסף (1976). המראות והלשון. תל-אביב: סימן קריאה והספרות.
- חלפי, אברהם (1939). מזווית אל זווית. תל-אביב: יחדיו.
- חלפי, אברהם (1986). שירים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- יונתן, נתן (1995). רעול פנים הוא הזמן. תל-אביב: ספריית פועלים.
- יניב, טלי (1995). ייצוגי ומשמעותו של עולם הילדות. עבודה לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן.
- כנסת לזכר ביאליק (תרפ"ח-תרפ"ט). כרך ראשון, תל-אביב.
- כנסת לזכר ביאליק (תרצ"ח). כרך רביעי, תל-אביב, (עמ' 21).
- כנסת לזכר ביאליק (תש"א). כרך שישי, תל-אביב, (עמ' 10-11).
- כץ, שרה (1975). האני וגיבוריו כסיפורי דוד שחר. תל-אביב, בן חור.
- לוח, צבי (1970). מציאות ואדם בספרות הארץ-ישראלית. תל-אביב, דביר.
- לוח, צבי (1997). שירת אסתר ראב - מונוגרפיה. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מגן, מירה (1994). כפתורים רכוסים היטב. ירושלים: כתר.
- מירון, דן (1991). אימהות מייסרות, אחיות חודגות. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מירון, דן (תשכ"ב). ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו. ירושלים-תל-אביב: שוקן.
- ס' יזהר (1945; 1978). כפאתי נגב. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ס' יזהר (1950). ששה סיפורי קיץ. תל-אביב: ספריית פועלים.
- ס' יזהר (1959). ברגלים יחסות. ירושלים: ספרי תרשים, הקיבוץ המאוחד.

- ס' יזהר (1963). סיפורי מישור. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ס' יזהר (תשכ"ו). ארבעה סיפורים ("בטרם יציאה", "תרבת-חיזעה", "השבוי", "שיירה של חצות"). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ס' יזהר (1992). מקדמות. תל-אביב: זמורה ביתן.
- ס' יזהר (1993). צלהבים. תל-אביב: זמורה ביתן.
- ס' יזהר (1996). אצל הים. תל-אביב: זמורה ביתן.
- ס' יזהר (1996). צדריים. תל-אביב: זמורה ביתן.
- סדן, דב (עורך) (1964). המאסף. תל-אביב: אגודת הסופרים.
- עגנון, שמואל יוסף (1960). האש והעצים. ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- עגנון, שמואל יוסף (תשכ"ז). אלו ואלו. ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- עגנון, שמואל יוסף (תשכ"ז). על כפות המנעול. ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- עגנון, שמואל יוסף (1974). בחנתו של מר לובלין. ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- עוז, עמוס (1978). סומכי. תל-אביב: דן-חסכן, עם עובד.
- עוז, עמוס (1998). אותו הים. ירושלים: כתר.
- עמיחי, יהודה (1985). מאדם אתה ואל אדם תשוב. ירושלים: שוקן.
- פגיס דן (1991). כל השירים. ירושלים: הקיבוץ המאוחד, מוסד ביאליק.
- פראנטוס, קרלוס (1988). מותו של ארטמיו קרוס. תרגום: יואב הלוי. ירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר.
- פונטאנה, תאודור (1811). אפי בריסט. תרגום: נילי מירסקי (1973). תל-אביב: עם עובד.
- צמח, עדי (1962). כשרש עץ. ירושלים, עכשו.
- קרטון-בלום, רות (1994). הלץ והצל. תל-אביב: עמודים לספרות עברית (עיון).
- קשת, ישורון (1953). משכיות. תל-אביב: אגודת הסופרים על-ידי דביר.
- קשת, שולמית (1995). המחותר הנפשית. תל-אביב: מכון פודטר.
- ראב, אסתר (תר"ץ). קמשונים. תל-אביב: הדים.
- ראב אסתר (1976). המית שרשים (מבחר). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ראב, אסתר (1983). גן שחרב. מבחר סיפורים ושבעה שירים, התקין והביא לדפוס אהוד בן עזר. תל-אביב: תרמיל, משרד הביטחון.
- ראב, אסתר (1988). כל השירים. תל-אביב: זמורה ביתן.
- רבינוביץ, מריאן (1985). גילו של אדם. תל-אביב: ספריית אופקים, עם עובד.
- רתוק, לילי (1990). הסיפור הלידי העברי. תל-אביב: מסדה.
- שביט, עוזי (1988). הבלי ניגון. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון כץ, אוניברסיטת תל-אביב.
- שבתאי, יעקב (1967). הודו פרץ ממריא. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

שהם, ראובן (1979). הקול הרוער בשירה העברית החדשה. חיבור לשם קבלת דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב.
 שחר, שלמית (1995). החורף העוטה אותנו. תל-אביב: זמורה ביתן.
 שקד, גרשון (1993). ספרות כאן או ועכשיו. תל-אביב: זמורה ביתן.
 שקד, גרשון (1983). הסיפורת העברית 1880-1980. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר.

מאמרים

- אבישי, מרדכי. "פרוזה פיוטית של משוררת", מאוניים, כרך ס"ט, גיליון 9-10, יולי 1995.
 ארמון, תלמה (מראיינת). "בראשית היה שדה ריק", מעריב, 2.4.1993.
 אופנהיימר, יוחאי. "יזהר, השלב הפוסט ציוני", משא, מרס 1992.
 באר, חיים. "קיץ אחר שלם שמענו זמרים באקליפטוסים בפתח תקוה", דבר השבוע, 11.2.1988.
 בן-דב, ניצה. "לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת", עיתון 77, אוגוסט 1992.
 בן-עזר, אהוד. "כל מילה עברית חדשה היתה כל כך טעימה", פרק מתוך ספר בכתובים - "ימים של לענה ודבש", סיפור חייה של המשוררת אסתר ראב", הר החינוך, ינואר 1995.
 ברנובסקי, יורם. "הביוגרפיה חודרת כמנצחת", הארץ, 15.3.1985.
 ברלוביץ', יפה. "כל שירי הולכים אליך, אמא", מעריב, 24.9.1995.
 ברתנא, אורציון. "הנוף האנטי ציוני והאנטי ישראלי של ס. יזהר", נקודה, גיליון 158, אפריל 1992.
 גור, בתיה. "כניד עפעף הנצח", הארץ, 1.3.1988.
 הופרט, שמואל. "גם הללויה וגם רקוויאם" (ריאיון), ידיעות אחרונות, 10.12.1993.
 הנדלזלץ, מיכאל. "קץ השתיקה הגדולה", הארץ, ב/7, 25.2.1992.
 וייס, הלל. "יזהר עושה חשבון עם הראשונים", מעריב, אפריל 1992.
 חובב, מאיר. "בחנותו של מר לובליץ", מעריב, 1.11.1974.
 יניב, טלי. "ייצוג ומשמעותו של עולם הילדות", עבודה לשם קבלת תואר מוסמך באוניברסיטת בראילן, 1995.
 יעוזקסט, איתמר. "שירה צעירה", הארץ, 18.3.1983.
 ישורון, הלית (מראיינת). "לומר את הטופי באין סופי", חדרים, 94 (עמ' 215-235).
 כהן, ישראל. "כויטשאטש ולייפציג", על המשמר, 27.12.1974.
 כץ, שרה. "התעסקותו של עגנון בחנות הריקה", מאוניים, כרך מ', 1975 (עמ' 171).
 לריתן, עמוס. "יפה והכרחי", על המשמר, 3.4.1992.

- לומרנץ, יעקב. "מוטיבים מרכזיים בתהליכי מחזור החיים: כגרות וזיקנה בראי הספרות ההפסיכולוגיה", גרונטולוגיה, 1989 (עמ' 6-46).
- ליכטנבוים, י'. "שירי אסתר ראב", מאזניים, כרך ב', גיליון י"ג, מרס 1930.
- מאזניים, ירחון אגודת הסופרים העבריים בארץ-ישראל, שנה רביעית, גיליון כ"ג, תל-אביב, תרצ"ג.
- מירון, דן. "שירי אסתר ראב", הארץ, 14.2.1964.
- מירון, דן, "ההבקעה אל הריכור השירי", מכוא לא' חלפי, שירים, 1986 עמ' 28-30.
- מירון, דן. "יזהר חוזר לסיפורת", ידיעות אחרונות, 20.3.1992.
- מירון, דן. "בצד, כאמצע", הארץ, 27.3.1996.
- מירסקי, נילי. "סיפור אהבה ללא אהבה", אחרית דבר לספר "אפי כריסט"/תיאודור פונטנה, סימן קריאה 2, תל-אביב, 1973.
- מנש, חנה. "הערות למטמורפוזה של שוברט", בתוך: תוכנייה לקונצרט, רחובות, 1995.
- עמיחי, יהודה (ריאיון). "מארם אתה ואל ארם תשוב", ידיעות אחרונות, 8.11.1985.
- צלקה, דן. "אסתר ראב - משוררת שיש בשירתה משהו חד ואפל", אפיריון, תוכרת 12, חורף 1989 (וולמן, הרסה מראינת).
- קרטוב-בלום, רות (ריאיון). "חגיגת קיץ - ספר של סוף ושל התחלה", על המשמר, 19.8.1994.
- רנן, יעל. "לשמוע את רחש הגלים, ההזרה - החיאתה של קליטת המציאות ביצירה ספרותית". סימן קריאה 2, תל-אביב, 1973.
- ש' שפרה, "הקיץ הוא פרגים אחרונים", מקרא בשירי אסתר ראב, עיתון 77, ספטמבר-אוקטובר 1986.
- ש' שפרה. "כאשר אני מריחה אהבה אני רוצה שושנים", דבר (משא), 1.6.1973.
- שביט, דן. "כמה הערות על מה שבין ספרות לאמנות", עלי שיח, 31-32, 17.11.1992.
- שהם, ראובן. "בין עולם הפרדסים - לגרות של שבת ונפטלין", שדמות, גיליון נ"ח, תשל"ז.
- שהם, ראובן. "הדיתמוס החפשי בשירת אסתר ראב", הספרות, 24, 1977.
- שהם, ראובן. "שירת אסתר" - מכוא ל"כל שירי אסתר ראב", הדואר, 27.11.1987.
- שהם, ראובן. "מיתוס הגילוי ביצירתה של אסתר ראב", דבר, 25.3.1988.
- שוקן, גרשום. "יהודי גרמניה ביצירת עגנון", הארץ, 23.7.1988.
- שוקן, גרשום. "פרידה מארופה הישנה", הארץ, 16.7.1994.
- שי, אלי. "יפה והכרחי", כל העיר, 27.3.1992.

- Arnheim, R. (1986). "On the late style of life and art". *New Essays on the Psychology of Art*. University of California Press, pp. 285-293.
- Cohen-Shalev, A. (1984). *The Saga Unfold: Aspects of Artistic Creativity in the Second Half of Life*. Unpublished Dissertation, University of Toronto.
- Cohen-Shalev, A. (1989). "Old age style: Developmental changes in creative production from a life-span perspective". *Journal of Aging Studies*, Volume 3, No 1, pp. 21-39.
- Cohen-Shalev, A. (In Press). *Both Worlds at Once: Art in Old Age*. University Press of America.
- Clark, K. (1972). *The Artist Grows Old*. Cambridge University Press.
- De Beauvoir, S. (1972). *The Coming of Age*. Putnam.
- Edel, L. (1979). "Portrait of an artist as an old man". *Aging, Death and the Completion of Being*. Van Tassel, D. (ed.), University of Pennsylvania.
- Ehrenzweig, A. (1967). *The Hidden Order of Art*. Weidenfeld and Nicholson.
- Erikson, E. H. (1982). *The life Cycle Completed*. W. W. Norton.
- Glasscock, S. (1989). "Arnheim, R." (Interview). *Michigan Today*, Volume 21, No. 1.
- Hazan, H. (1996). *From First Principles: An Experiment in Aging*. Westport Con, Bergin and Garvey, pp. 16-23.
- Hockey, J., & Jamen, A. (1993). *Growing Up and Growing Old: Aging and Dependency in the Life Course*. Sage Publications.
- Kondo, I. (1955). *Katsushika, Hokusai* (English text by E. Grill), Charles E. Turtle Co, p. 13.
- Lapidos Lerner, A. (1992). "A woman's song". In N. B. Sokoloff, A. Lapidos Lerner, A. Norich, (eds.), *Gender and Text*. The Jewish Theological Seminary of America.
- Lehman H. (1953). *Age and Achievement*. Princeton University Press.
- Munsterberg, H. (1983). *The Crown of Life - Artistic Creativity in Old Age*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- O'Connor, F. V. (1979). "Albert Berne and the completion of being, images of vitality and extinction in the last paintings of a 96 year old man". In D. Van Tassel, (ed.), *Aging, Death, and the Completion of Being*. University of Pennsylvania Press.
- Pavel, T. H. (1993). "Thematics and historical evidence". In W. Sollors, (ed.), *The Return of Thematic Criticism*. Harvard University Press.
- Ryan, M. L. (1993). "In search of the narrative theme". In W. Sollors, (ed.), *The Return of Thematic Criticism*. Harvard University Press.

- Simonton, D. K. (1975). "Age and literary creativity: A cross-cultural and trans-historical survey". *Journal of Cross Cultural Psychology*, 6, pp. 259-377.
- Sollors, W. (ed.) (1993). *The Return of Thematic Criticism*. Harvard University Press.
- Turner (1987). "Catalogue", *The Tate Gallery*. London: Clore Gallery Pub.
- Wolpers, T. (1993). "Motif and theme as structural content units and 'concrete universals'". In W. Sollors, (ed.), *The Return of Thematic Criticism*. Harvard University Press.
- Wyatt-Brown, A., & Rosen, S. (1993). *Aging & Gender in Literature*. University Press of Virginia.
- Wyatt-Brown, A. (1993). "The narrative imperative: Fiction and the aging writer". *Journal of Aging Studies*. Vol. 3, 1. pp. 55-67.
- Yeats, W. B. (1924). *The Tower*. Macmillan. p. 4.

"רק בגיל תשעים אשלוט, אולי, בסוד האמנות. בהגיעי לגיל מאה תהיה עבודתי מזוככת, אבל היא תשיג את ייחודה כגולת הכותרת של חיי רק כשאגיע לגיל מאה ועשר. רק אז כל נקודה שאצייר תהיה מושרית וחדורה בחיים עצמם".

קאצ'ושיקה הוקוסאי, צייר יפני, 1760-1849

חוקרת הספרות מירי ורון פורשת בבהירות ובשיטתיות, ברוחב מבט ובעומק ניתוח, מחקר ראשון מסוגו הנוגע ליצירות מאוחרות בחיי יוצרים עבריים נבחרים: ח"נ ביאליק, ש"י עגנון, אסתר ראב, א' חלפי וסי' יזהר. עצם העיסוק ביצירות אלה נובע מתפיסה הרואה ביצירה המאוחרת צוואה פואטית שמשאיר האמן בעולם. לא פעם דווקא היצירה הזאת היא המשמעותית ביותר בחייו.

"אשל", האגודה לתכנון ופיתוח שירותים למען הזקן בישראל והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב חברו יחד בהוצאה לאור של ספר זה, המערער על דימויים שגורים של הזקנה כהתמעטות ונסיגה, ומציג את האפשרות של גולת הכותרת של החיים והיצירה דווקא בערוב היום.

צילום העטיפה: נעמי סמילנסקי
עיצוב העטיפה: אמרי זרטל



אשל, האגודה לתכנון
ולפיתוח שירותים למען הזקן



הוצאת הספרים של
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב